



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Nana Izabel Pontes Coutinho

A Tradução Teatral

Widowers' Houses de George Bernard Shaw –
uma tradução comentada

FLORIANÓPOLIS

2008.

Nana Izabel Pontes Coutinho

A Tradução Teatral

Widowers' Houses de George Bernard Shaw –
uma tradução comentada

Dissertação apresentada à Pós-Graduação
em Estudos da Tradução como parte dos
requisitos para a obtenção do título de
Mestre em Estudos da Tradução na linha de
pesquisa: Teoria, Crítica e História da
Tradução.

Orientador: Prof. Mauri Furlan, PhD em
Filologia Clássica.

Co-orientadora: Prof. Maria Lúcia Barbosa
de Vasconcellos, Dra. em Inglês e Literatura
Correspondente – Linguística Aplicada à
Tradução.

FLORIANÓPOLIS

2008.

Dissertação julgada para a obtenção do grau de MESTRE EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO: Teoria, Crítica e História da Tradução.

Aprovada em sua forma final pelo curso de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 20 de novembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Mauri Furlan

Orientador

Profa. Dra. Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos

Co-Orientadora

Profa. Dra. Rosvitha F. Blume (UFSC)

Prof. Dr. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos
(UNISUL)

Prof. Dr. Werner Heiderman (UFSC – Suplente)

Profa. Dra. Andréia Guerini

Coordenadora

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio e carinho de sempre, apesar da distância.

Aos meus queridos orientadores, Mauri e Maria Lúcia, pela dedicação, paciência e ensinamentos constantes, e pelo exemplo de competência e humildade.

Aos amigos e ex-professores que participaram, de alguma forma, da transição entre a graduação e a pós-graduação e da minha mudança para Florianópolis: Sandra Luna, Bernardete Nóbrega, Liane Schneider & Lauro, Rogério, Petra, André, Telminha, Magdiel e Morgana.

A todos os amigos que fiz durante o mestrado, em especial, à Carol e Gustavo, pela grande e sincera amizade e pela participação ativa neste processo de aprendizado compartilhado.

À Marina Pessini, Alinne Fernandes, Wanessa Gonçalves, José Luiz Meurer, José Roberto O'shea e Philippe Humblé, pelas dicas bibliográficas e/ou conversas sobre o trabalho.

À CAPES, pelo suporte financeiro durante parte da pesquisa.

A todas as amigas do pensionato, que me receberam com tanto carinho e me tornaram parte de uma grande família.

“- To what genre does the play belong? Comedy, tragedy, farce or melodrama?”

“- To none of them. To Humanity solely. That is the only genre I recognize”.

(Bernard Shaw, self-interview about *Widowers' Houses*, 1892)

RESUMO

Esta dissertação se insere na área de tradução comentada, com enfoque no estudo de gênero literário. Apresentamos os procedimentos adotados na minha tradução para o português brasileiro da peça *Widowers' Houses* (1892), do dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (1856-1950), orientados pelo conceito base de *retextualização* e pela teoria descritiva das *normas*. A partir do *corpus*, definiu-se um estudo preliminar que se desenvolveu em dois capítulos: no primeiro, contextualizamos a peça em meio à tradição literária a qual pertenceu o autor; no segundo, tratamos dos aspectos que categorizam o gênero dramático como uma tipologia textual específica. No terceiro, construiu-se um projeto e um método de tradução com base neste estudo preliminar e numa reflexão sobre as *normas* que emergiam do comportamento de tradutores vinculados aos sistemas teatral e literário brasileiros. Tais *normas* apresentaram-se, ao mesmo tempo, como restrições e como possibilidades para a elaboração do projeto e do método desta tradução, e também para as escolhas lingüísticas pontuais.

Palavras-chave: Retextualização, Tradução do Drama, George Bernard Shaw, Normas.

ABSTRACT

The area of research of this dissertation is translation with commentary, focused on a literary genre approach. We present the procedures applied to my translation of the play *Widowers' Houses* (1892), by George Bernard Shaw (1856-1950), into Brazilian Portuguese. The translation is guided by the concept of *retextualization* and by the descriptive theory of *norms*. Taking the *corpus* as a starting point, we define a previous study developed into two chapters. In the first one, we contextualize the play in the literary tradition of its author; in the second, we discuss the aspects which classify the Drama as a genre of specific textual typology. In the third chapter, we set up a project and a method of translation based on this previous study and reflections about the *norms* that appeared in the translators' behavior related to the theatrical and literary systems in Brazil. Such *norms* can be seen as restrictions and possibilities to the elaboration of my project and method of this translation, as well as, to specific linguistic choices.

Keywords: Retextualization, Drama Translation, George Bernard Shaw, Norms.

SUMÁRIO

Introdução	10
I – Naturalismo & Bernard Shaw: linguagem textual e cênica	
1.1 Naturalismo: primórdios	17
1.2 Do Romance ao Drama	19
1.3 Inovações Textuais	22
1.4 Bernard Shaw: o drama naturalista no contexto londrino	24
1.4.1 “A Re-interpetação de Ibsen”	27
1.5 O autor em cena	30
1.6 <i>Widowers’ houses</i> : um experimento naturalista	32
1.7 As peças de Shaw no cenário da tradução brasileira	36
II – Sobre a tradução do Drama	
2.1 O signo verbal e não-verbal no texto teatral	39
2.2 Tipologia Textual	43
2.3 Questões de tradução teatral: reflexões, problemas e procedimentos	45
2.4 <i>Performabilidade</i> : o conceito	53
2.4.1 <i>A Performabilidade</i> e o Naturalismo	60
2.5 As normas em tradução	64
III – Casas de Viúvos: Projeto & Método de tradução	67
3.1 A construção de um projeto de tradução	68
3.2 Retextualização: método	73

IV – Texto fonte e texto alvo	[76-204]
V – Comentários	
5.1 A caracterização dos personagens	205
5.2 O Idioleto	214
5.3 Mudança de meio de expressão	222
5.4 Omissão	224
Considerações Finais.....	228
Referências Bibliográficas	232

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa estuda a tradução em seu aspecto processual, enquanto reconstituição dos passos de tomadas de decisão (*processo*¹ segundo definição de HATIM & MASON, 1990) sobre minha tradução da peça *Widowers' Houses* (1892), do dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (1856-1950). Esta tradução, antes de ser comentada, fundamenta-se em um estudo preliminar que considera (i) o contexto literário em que a peça foi produzida; (ii) a especificidade do texto dramático (composto por *signos verbais* e *não-verbais*); (iii) uma análise de traduções de duas peças de Shaw para o português brasileiro: *A profissão da senhora Warren* (1976), de Claudio Mello e Souza, *Pigmalião – comédia em cinco atos* (1973), de Miroel Silveira e *Pigmaleão – Um Romance em cinco atos* (2005), de Millôr Fernandes, e finalmente, (iv) um projeto de tradução.

Minhas decisões tradutórias estão calcadas, primeiramente, no conceito de *retextualização*, de Malcolm Coulthard (1987, 1991), que apresento por meio do estudo de Walter Costa (1992). A noção de intertextualidade, apresentada por Costa, aponta para similaridades entre o processo de escrita e tradução (tipos de produção textual), uma vez reconhecido o fato de que o ato de produzir um texto ativa no escritor uma série de normas lingüístico-culturais que compõem o seu repertório de experiências enquanto leitor e produtor de *discurso*². É a partir do diálogo que o escritor estabelece entre as suas motivações e intenções atuais e entre a sua memória textual (que

¹ “[...] the resulting translated text is to be seen as evidence of a transaction, a means of retracing the pathways of the translator’s decision-making procedures”. / “[...] o texto traduzido resultante deve ser visto como um exemplo de uma negociação, um meio de reconstituir os passos do tradutor em seus procedimentos de tomadas de decisão”.

² “enunciado oral ou escrito que supõe, numa situação de comunicação, um locutor e um interlocutor”. Cf: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1.0.

restringe, de certo modo, sua produção), que nasce o texto original (texto fonte: TF), e é assim, que o mesmo se torna parte de uma cadeia infinita de produção e reprodução de textos. Na tradução (texto alvo: TA), as restrições impostas se apresentam de outra maneira, pois partem de uma fonte correspondente que já é mensagem e forma numa outra língua:

[...] o TA é visto como uma entidade autônoma que está, ao mesmo tempo, intimamente relacionada com a sua fonte. O plano dependente do texto traduzido tem a ver com o seu aspecto enquanto tradução [...]. Por outro lado, o plano autônomo do texto traduzido tem a ver com o seu aspecto enquanto texto, ou seja, com o modo como estão agrupadas as unidades (palavras, orações, parágrafos, capítulos, etc). (COSTA, 1992)

Assim, são estabelecidas para a escrita e a tradução, respectivamente, as noções de *textualização* e *retextualização*; ambas caracterizam como criação e recriação os dois processos que nascem de fontes distintas. Sob esta perspectiva, entendendo a tradução como uma produção textual, cuja fonte de intertextualidade, condição inerente a qualquer texto, é indicada pelo tradutor.

Em segundo lugar, adoto como parâmetro o conceito de *normas*, sob uma perspectiva descritiva, a partir das reflexões de Theo Hermans (2002) e de Gideon Toury (1995). Este último apresenta as noções de *adequação* e *aceitabilidade* ao descrever a tradução como uma atividade que resulta da tensão entre as normas culturais e lingüísticas das línguas fonte e alvo: “[...] whereas adherence to source norms determines a translation’s adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability”³ (TOURY, 1995, p. 57). Os comentários,

³ “enquanto a adesão às normas da [cultura] fonte determina uma adequação da tradução, quando comparada ao texto fonte, a adesão às normas oriundas da cultura alvo determina a sua aceitabilidade”.

que apresento no decorrer da *retextualização* por mim produzida, trazem alguns excertos da peça de Shaw para ilustrar os procedimentos de tradução com base nos conceitos especificados para este trabalho.

Williams & Chesterman (2002) delimitam doze tópicos de pesquisa com o objetivo de apresentar possíveis temas e metodologias, dentro dos Estudos da Tradução, que servem para situar este trabalho na tradição científica desta área. Seguindo o caminho traçado por eles, a pesquisa em questão se localiza na interseção entre o que os autores denominaram como *Translation with Commentary* e *Genre Translation* (nesse caso, gênero literário). Numa tradução comentada, o pesquisador, que é também o tradutor do texto, apresenta ao leitor um relato dos procedimentos utilizados para o que se apresenta como produto, ou seja, de uma forma retrospectiva conta a história do caminho trilhado (impasses, reformulações, problemas de tradução, estratégias utilizadas para solução) sob a orientação dos conceitos de tradução escolhidos, até a versão atual do texto. Para isso, alguns aspectos do texto fonte e do texto alvo são elegidos e organizados em categorias para ilustrar alguns momentos significativos dessa trajetória. Neste trabalho as categorias escolhidas para serem comentadas são: *caracterização dos personagens, idioleto, mudança de meio de expressão e omissão*.

A escolha do corpus para a tradução e análise obedeceu aos seguintes critérios: *Widowers' Houses* é a primeira peça teatral escrita por Bernard Shaw, e que inaugura alguns recursos estilísticos importantes, revisitados pelo autor posteriormente, além de ser um texto ainda inédito em português. A edição escolhida, que data de 1986, contém o texto revisado de 1898, que é considerado a sua versão definitiva.

George Bernard Shaw nasceu em Dublin, Irlanda. Escritor, jornalista, crítico literário e musical, iniciou sua carreira como dramaturgo, publicando em 1892 a peça *Widowers' Houses*, escrita em parceria com William Archer. A

primeira fase de produção do escritor, denominada *Plays Unpleasant* inclui a trilogia: *Widowers' Houses* (1892), *The Philanderer* (1893) e *Mrs Warren's Profession* (1894). Shaw justificou assim a escolha do nome dado às suas três primeiras experiências na dramaturgia:

The reason is pretty obvious: their dramatic power is used to force the spectator to face unpleasant facts. No doubt all plays which deal sincerely with humanity must wound the monstrous conceit which it is the business of romance to flatter⁴ (SHAW [1898], 1986, p. 25).

O autor enfatiza nesta declaração o caráter informativo da sua obra, engajada na temática e na estética do teatro naturalista. Shaw se definia como um socialista e repudiava a ganância por dinheiro, a exploração, e qualquer tipo de violência. Ele acreditava no princípio de igualdade entre as pessoas como a única forma de garantir a ordem social e o acesso às oportunidades. Tratando da peça em questão, declarou: “In *Widowers' Houses* I have shewn middle-class respectability and younger son gentility fattening on the poverty of the slum as flies fatten on filth.”⁵

Diretamente influenciado por Henrik Ibsen (1828-1906), o trabalho de Shaw foi tratado durante muito tempo como essencialmente político, fato que em alguns momentos favoreceu uma certa divergência sobre a qualidade dos seus textos: “Shaw’s reputation, it is clear, was less a literary reputation than, in all senses, literary-political”⁶ (WILLIAMS, 1967, p. 154).

A bibliografia desta pesquisa foi montada a partir dos seguintes temas: Bernard Shaw, Naturalismo, Tradução e Tradução do Drama. Para o

⁴ Prefácio de *Plays Unpleasant*: “A razão é bastante óbvia: sua carga dramática é usada para forçar o espectador a encarar fatos desagradáveis. Sem dúvida, todas as peças que tratam sinceramente de humanidade devem ferir a monstruosa fantasia que o romance se encarrega de exaltar”.

⁵ Ibid., p. 26: “Mostrei em *Widowers' Houses* a respeitabilidade da classe média e a superioridade social dos filhos mais jovens prosperando sobre a miséria das favelas como moscas sobre o lixo”

⁶ “a reputação de Shaw, era, evidentemente, menos literária do que, em todos os sentidos, literária-política.”

estudo da teoria e crítica literária sobre Shaw e o Naturalismo, contamos com os trabalhos de Raymond Williams (1967), Margery Morgan (1974), Christopher Innes (1995), Jean-Pierre Ryngaert (1996), Jean-Jacques Roubine (1998), João Roberto Faria (2001) e Patrice Pavis (2003) – autores que me permitiram expor os preceitos fundamentais do Naturalismo e seus efeitos sobre o texto, como também situar a dramaturgia de Shaw em meio ao movimento literário que o lançou. No tocante à teoria da tradução, o conceito de *retextualização* provém das reflexões de Walter Costa (1992) a partir do estudo de Malcolm Coulthard (1987); Gideon Toury (1995) e Theo Hermans (2002) colaboram com a definição e discussão do conceito de *normas* em tradução. Com relação à tradução do Drama, estão presentes os estudos de Susan Bassnett/Bassnett-McGuire (1985, 1988, 1991) Sophia Totzeva (1999), Sirkku Aaltonen (2000), Gunilla Anderman (2001), e Mary Snell-Hornby (2006) – autores que tratam especialmente da *relação dialética* entre texto e *performance*, e que trazem reflexões significativas, por vezes, complementares e/ou divergentes, mas que permitem traçar um panorama de como o conceito de *performabilidade* (oriundo da teoria do Drama) é tratado na teoria da tradução, pois ele desencadeia discussões importantes para este tópico da pesquisa. As categorias escolhidas para serem comentadas se apóiam em algumas definições pontuais, como a do conceito de *idioleto* de Hatim & Mason (1997), do procedimento de *omissão* de Mona Baker (1992), e de *reiteração* de Célia Magalhães (2005).

O fato de a literatura ser diversa em gêneros – lírico, narrativo e dramático – torna também diversa a tradução literária. Cada gênero literário

tem suas especificidades. O gênero dramático – que nos interessa sobretudo no presente estudo – tem, por exemplo, especificidades que se estabelecem no fato de que é um tipo de texto criado para encenação. O efeito que as palavras devem causar tem uma relevância específica: “(...) a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable”⁷ (BASSNETT-McGUIRE, 1985, p. 87). As pesquisas em tradução de texto teatral, considerada área ignorada dentro dos Estudos da Tradução (BASSNETT-McGUIRE, 1988), têm recebido cada vez mais atenção a partir de meados dos anos oitenta (SNELL-HORNBY, 2006). O reconhecimento de uma certa dívida para com os estudos relacionados à tradução do Drama suscita investigações e aponta para novas perspectivas, como por exemplo, as divergências sobre a relação texto e *performance*, função e estilo, que ainda geram bastante discussões.

Cumpramos esclarecer algumas questões ligadas à terminologia utilizada e ao uso das notas, no presente trabalho:

- os termos oriundos da teoria do Drama, usados para designar elementos relativos ao texto dramático, a exemplo de *signo verbal* e *signo não-verbal*, são de Ryngaert (1996) e Pavis (2003).

- os termos: *representação*, *encenação*, *espetáculo* e *performance* são utilizados nesse trabalho como sinônimos para designar o texto dramático sendo realizado no palco, a despeito de outras nuances de interpretação que possam suscitar.

- todas as traduções de citação, que estão apresentadas em notas de rodapé, e que não vierem acompanhadas do nome do tradutor, foram feitas por mim.

⁷ “um texto teatral existe numa relação dialética com a representação do texto. Os dois textos – escrito e encenado – são coexistentes e inseparáveis”

Quanto à estruturação da dissertação, o trabalho está organizado em cinco capítulos. O primeiro é dedicado a um estudo literário a respeito de Bernard Shaw e de *Widowers' Houses*. No segundo, são apresentadas as teorias da tradução sobre as quais o trabalho está firmado. O terceiro traz a exposição do meu projeto e método de tradução. No quarto capítulo, são apresentados a peça traduzida e seu original correspondente; e, por fim, no quinto capítulo, exponho os comentários acerca da *retextualização*, que considera, naturalmente, todo o estudo preliminar realizado.

CAPÍTULO I

NATURALISMO & BERNARD SHAW:

LINGUAGEM TEXTUAL E CÊNICA

Neste capítulo, apresento alguns estudos a partir da obra de George Bernard Shaw (1856-1950), que incluem o contexto literário de seu tempo, observações sobre o movimento literário Naturalista – do qual ele fez parte – e uma análise crítica da peça *Widowers' Houses* (1892), traduzida para esta pesquisa. Primeiramente, exponho algumas características elementares do Naturalismo, que surge em meados do século XIX como uma vertente do Realismo inspirada em teorias científicas sobre a origem e evolução das espécies. Comento em seguida, sobre o caminho que o Naturalismo trilhou dentro da literatura, aparecendo primeiro no Romance e logo depois no Teatro. Episódio que explica, neste contexto, as similaridades entre os dois gêneros literários: narrativo e dramático. Raymond Williams (1967) considera a mudança do *nível convencional de linguagem* como a grande contribuição do Drama Naturalista. E Bernard Shaw, ao re-interpretar a obra de Ibsen (sua grande referência teatral), se alinha ao movimento, ao mesmo tempo em que transgride alguns de seus preceitos, definindo seu estilo e tentando romper de vez com as convenções vigentes na dramaturgia inglesa. *Widowers' Houses* é a peça que marca sua estréia no teatro, e que semeia as inovações que Shaw passa a lapidar em seus futuros trabalhos.

1.1 NATURALISMO: PRIMÓRDIOS

O Naturalismo pode ser definido como um movimento literário, que surge e se populariza no século XIX, influenciado por pensadores como Auguste Comte (1798-1857), Hippolyte Taine (1828-1893) e pela publicação de *On the origin of Species by means of Natural Selection* (1859) de Charles Darwin (1809-1882). Neste livro, o biólogo inglês apresenta um estudo baseado na observação do comportamento dos seres vivos durante as lentas e progressivas adaptações aos mais diversos fatores ambientais, caracterizando o que o cientista denominou de *seleção natural* – processo em que os organismos vivos evoluem de estruturas simples, herdando algumas características essenciais e favoráveis à sobrevivência, para se desenvolverem em estruturas mais complexas; ou seja, tornam-se seres aptos à sobrevivência e à reprodução de outras espécies subseqüentes, cada vez mais complexas. Estas novas concepções a respeito do comportamento natural dos seres vivos impressionaram a opinião pública acostumada a crer no relato bíblico como sendo o único capaz de explicar o princípio, a transformação e o fim da vida; e, ao serem lançadas a público, alcançam uma repercussão que ultrapassa a esfera puramente científica. A popularização deste novo pensamento atingiu diversas áreas do conhecimento, refletindo-se em muitas das correntes do pensamento humano, entre elas, a arte literária. A escola Literária Realista, já em voga no século XIX, propagava a objetividade do trabalho artístico, assumindo que a criação literária deveria ter como única proposta documentar a *realidade*. Os romancistas passaram a elaborar histórias inspiradas nestes novos princípios, incorporando em suas obras experiências nas quais o *homem* e a *sociedade* pudessem ser descritos com precisão de detalhes. Os escritores naturalistas, por sua vez, acataram esta proposta realista, acrescentando-lhe as noções de *hereditariedade* e de

influência do meio, raça, momento sobre o comportamento humano, além de temas relativos a questões de ordem patológica e assuntos tabus como o lado animalesco do homem, o erotismo, a agressividade, a violência, o incesto, o homossexualismo, o desequilíbrio mental etc⁸.

1.2 DO ROMANCE AO DRAMA

Na Europa, a década de 1850 marca o fim de um longo período de baixa produtividade do teatro, que contava apenas com a exceção do teatro francês – e suas produções ainda ligadas às formas decadentes do Romantismo – e com a produção de alguns poetas, que escreviam dramas em verso sem pretensões cênicas. Nos palcos, a platéia tinha à sua disposição inúmeros melodramas⁹, farsas e representações de textos clássicos distantes no tempo. Nos cem anos seguintes, a Europa é tomada por acontecimentos marcantes de ordem sócio-cultural (declínio do imperialismo britânico, 1ª e 2ª guerras, avanço tecnológico, industrialização, e crescimento populacional), e é nesse período, especialmente nos últimos sessenta anos (de 1890 a 1950), que um *novo drama*, de caráter naturalista, surge e se desenvolve, fomentando discussões a respeito da *recepção da obra por parte do público*, da relação *forma-conteúdo* e da *função social do teatro*. Os escritores e encenadores tornaram-se, naquele momento, porta-vozes das muitas inquietações sociais existentes na época (INNES, 1995, p. 1).

Émile Zola (1840-1902), escritor francês considerado líder do Naturalismo na Europa, proclamou, em seu livro-manifesto *Le Naturalisme au*

⁸ “Darwinismo”, “Naturalismo”, *Enciclopédia Brasileira Globo*, 1974.

⁹ Tipos de peças que surgem no século XVIII impregnadas de ideologias essencialmente burguesas, que eram extremamente combatidas pelos naturalistas. As histórias sempre continham personagens rotulados como ‘bons’ e ‘maus’, e eram construídas de forma a causar comoção imediata na platéia, sem nenhum propósito verdadeiro de contestação social (PAVIS, 2003, p. 238).

*théâtre*¹⁰ (1881), uma série de preceitos de caráter temático e estético, que tinham por objetivo concretizar a transição do Romance ao Drama, como parte de um projeto de popularização de suas principais idéias:

Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica do seu próprio temperamento [...] Espero que abandonem as receitas conhecidas, as fórmulas cansadas de servir, as lágrimas, os risos fáceis. [...] Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne à sua própria origem da ciência e da arte modernas, ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais original e rigoroso que ninguém ainda ousou arriscá-lo no palco. (ZOLA, 1881, *apud* FARIA, 2001).

A empreitada a ser realizada a partir destes preceitos foi um desafio que nem o próprio Zola alcançou. O líder do movimento desejava que o Naturalismo fosse acolhido pela dramaturgia, o que acabou se tornando, segundo alguns críticos, um processo difícilimo. João Roberto Faria (2001) endossa que o início da difusão da escola naturalista é marcado por uma interseção entre as linguagens dos gêneros narrativo e dramático, por conta desta sua projeção das páginas do Romance ao palco. Em 1873, o próprio Zola fez a adaptação para o teatro de *Thérèse Raquin* (1867), um de seus romances mais conhecidos. A repercussão extremamente negativa nos palcos não atingiu os seus propósitos de expandir o movimento e derrubar as ditas *receitas conhecidas*, e *fórmulas cansadas*, que outrora compunham o teatro francês.

Faria (2001) observa que foi o processo de adaptação do texto romanesco à cena que fez com que as características essenciais do

¹⁰ Tradução para o português: “O Naturalismo no teatro” (1982).

Naturalismo parecessem ficar desacomodadas no Teatro. Por exemplo, se no Romance era possível ‘acomodar’ uma descrição lenta e progressiva dos personagens, no Drama, a apresentação dos papéis produzia-se de forma instantânea. Ao levar os romances naturalistas ao palco, os encenadores precisavam, evidentemente, se servir de certas convenções dramatúrgicas¹¹, que muitas vezes, inviabilizavam uma das propostas naturalistas: buscar uma intimidade absoluta entre platéia e espetáculo, produzindo uma *ilusão cênica*, por meio da qual, o público pudesse se esquecer de estar assistindo a uma representação.

Grande parte dos críticos, simpáticos ou não à escola naturalista, costumava considerar o Romance como o tipo de texto que melhor a representava, e ao Drama cabia encontrar a sua forma de expressar estas inovações; ora o Romance a ser adaptado era visto com bons olhos e a encenação não funcionava, ora dizia-se que o espetáculo superava e muito o texto. Sobre isso, Faria (2001) acrescenta:

Como a dramaturgia naturalista dependerá inicialmente de adaptações de romances, sofrerá restrições, [...] seja pelo inevitável enfraquecimento no palco do argumento original, seja pelas concessões aos recursos convencionais do drama antigo e adulterações no enredo ou no caráter das personagens (FARIA, 2001, p. 195).

O segundo momento do Naturalismo se dá com as primeiras produções de escritura dramática, marcadas principalmente por longas e lentas descrições, carregadas de recursos narrativos – legado do Romance.

¹¹ Para citar dois exemplos, o *aparte* (quando dois personagens conversam sem que os outros os escutem), e o *personagem confidente* (que funciona como uma réplica constante do protagonista).

1.3 INOVAÇÕES TEXTUAIS

O texto teatral é composto basicamente por duas formas de comunicação escrita: as *indicações cênicas* – texto para ser encenado – e os *diálogos* – texto para ser falado.

As indicações cênicas, que vêm a ser todo o conjunto de texto não proferido pelos atores, e que estabelece para o leitor o direcionamento da encenação, fornecem informações como “os nomes dos personagens, indicações de entrada e saída, descrições de lugares, anotações para a interpretação” (PAVIS, 2003, p. 206). No curso da história do teatro, houve mudanças de status das indicações, “indo da ausência de indicações exteriores (teatro grego), de sua extrema rareza no teatro clássico francês à abundância no melodrama e no teatro naturalista, até mesmo à invasão total da peça” (Ibid.). Embora tenham surgido substancialmente no século XVIII, é no teatro naturalista que se tornam sistemáticas, na medida em que a representação teatral se torna cada vez mais necessária. Ademais, a representação do personagem no texto sinaliza uma tendência dos séculos XVIII e XIX à “busca de um indivíduo socialmente marcado” (PAVIS, 2003 p. 207), atribuindo a ele traços individuais, que, por sua vez, exigem um detalhamento de suas características, por isso “estas informações são tão precisas e sutis que pedem uma voz narrativa” (Ibid.). A descrição do figurino ilustra esta tendência, já que foi redefinida no Naturalismo, tornando-se *roupa*, e depondo “sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece”, e ainda “pode e deve falar do seu status social e da situação real do personagem” (ROUBINE, 1998, p. 122).

Pavis (2003) e Roubine (1998), ao destacarem as idéias naturalistas sob os aspectos textuais, acabam por expandir o argumento de Faria (2001), esmiuçando os efeitos da transposição dos recursos narrativos, agora sobre o

texto dramático. Pavis (2003) acrescenta, porém, que a escritura teatral das indicações, ao adquirir tons narrativos, é, ao mesmo tempo, desconsiderada em seu valor estético, ocupando uma função *puramente utilitária*, isto é, funciona como meio para a concretização material do texto em cena.

Williams (1967), por sua vez, afirma que enquanto tais descrições são enfatizadas no Naturalismo, “the element of *language*, in which the literary existence of drama principally resides, has been modified in such a way as to make it appear not to exist at all”¹² (Ibid., p. 24). Dessa forma, o Naturalismo marcou uma mudança de foco sobre a experiência humana; já que a proposta do movimento era, antes de tudo, produzir um retrato ‘fiel’ da vida ‘real’, o cotidiano passou a ser o alvo da observação dos escritores. Houve uma tendência em elaborar uma linguagem para os diálogos a fim de que se aproximassem da fala cotidiana, produzindo um efeito de casualidade e improvisação, e, conseqüentemente, “the principal modification which naturalism effected in drama was this change of the *conventional level of language*”¹³ (Ibid., p. 25); porque as falas convencionais do drama antigo – diálogos em verso, com uma linguagem quase sempre rebuscada, que servia para contar feitos heróicos e extraordinários – se tornaram inapropriadas às situações e personagens da vida comum. Porém,

even where the dramatist succeeds in creating a perfect illusion of ‘ex-tempore conversation’, he is still engaged in the arrangement of words into a particular and conventional literary form for the communication of a particular kind of experience (WILLIAMS (1967, p. 25)¹⁴.

¹² “o elemento de *linguagem*, no qual o caráter literário do drama reside principalmente, modificou-se a ponto de parecer não mais existir” (grifo meu). Entende-se que aqui Williams menciona o termo ‘linguagem’, referindo-se à linguagem falada.

¹³ “A principal modificação que o naturalismo efetuou no drama foi esta mudança de *nível convencional de linguagem*”. (grifo meu)

¹⁴ “Mesmo quando o dramaturgo consegue criar a ilusão perfeita de um ‘diálogo improvisado’, ele continua comprometido com a combinação de palavras e com uma forma literária convencional para a transmissão de um determinado tipo de experiência”.

Dessa forma, a linguagem *natural* propõe-se a imitar os modos de fala dos indivíduos, a localizá-los social e geograficamente, e a camuflar, ao mesmo tempo, a sua “fatura poética ou literária” (PAVIS, 2003, p. 261).

Em suma, o Drama Naturalista se caracterizou por uma descrição minuciosa das situações, dos personagens e dos ambientes onde se desenrolavam as tramas; pela tentativa de quebra das convenções do drama antigo e do melodrama; pela incorporação de uma linguagem o mais próxima possível do cotidiano. Receita que, em conjunto, causaria no momento da representação, um efeito de *ilusão de realidade*, como se os atores estivessem, de fato, vivenciando, diante do público, as situações retratadas no texto.

Bernard Shaw, nesse contexto, adota algumas orientações estético-temáticas naturalistas, principalmente no início de sua carreira. Porém, a sua contribuição ao movimento se dá quando consegue superá-las, redefinindo alguns de seus preceitos.

1.4 BERNARD SHAW: O DRAMA NATURALISTA NO CONTEXTO LONDRINO

Autor de longa e produtiva carreira, Bernard Shaw se manteve no centro das discussões literárias, desde o início da popularização do Naturalismo, no final do século XIX, até 1950, ano de sua morte. Shaw chegou a escrever alguns romances, que não obtiveram sucesso, antes de se aventurar no teatro. Como dramaturgo, a qualidade de seu trabalho foi sendo percebida lentamente pela crítica, e, paralelamente, ele desenvolveu as atividades de jornalista, crítico literário e musical, por meio das quais, soube criar uma *persona* pública independente, que dividia as atenções com o escritor. Shaw foi nesse período um dos escritores mais ativos, e, além disso,

foi uma testemunha prolífica dos acontecimentos que cercavam o fazer teatral de sua época. A censura, por exemplo, era o alvo de suas maiores queixas.

Mrs Warren's Profession (1893), um de seus textos mais polêmicos, sofreu represálias por tratar de um tema como a prostituição de luxo, o que fez sua montagem ser banida dos palcos por muito tempo¹⁵. Apesar de a censura reprimir com severidade os espetáculos, cujos textos eram considerados inadequados ao público, a imprensa tinha liberdade para publicá-los, e Shaw encontrou nos jornais um espaço importante para a divulgação de seus escritos. Uma outra razão para as publicações teatrais se justificava pela propensão dos ingleses à reclusão, que os tornava seres destreinados para ocasiões sociais como uma ida ao teatro, e mais afeitos à leitura solitária. Ele acreditava que os seus textos seriam um estímulo à imaginação daqueles que se privavam do convívio social: “For the sake of the unhappy prisoners of the home, then, let my plays be printed as well as acted”.¹⁶ (Shaw [1898], 1986, p. 19). Foi nos palcos londrinos que Shaw iniciou e desenvolveu o seu trabalho (a Inglaterra, e especialmente Londres, concentrava quase toda a atividade teatral da Grã-Bretanha), e as questões da sociedade inglesa tornaram-se a sua principal matéria.

As atividades paralelas, que Shaw mantinha, inspiraram-lhe reflexões que acabaram impressas e, como poucos escritores, ele dedicou à maioria de suas peças longos prefácios, que figuram como verdadeiros documentos sobre o seu processo de criação, suas opiniões sobre o teatro, reflexões filosóficas, entre outros assuntos, pertinentes ou não à peça em questão, mas

¹⁵ Informações colhidas do texto introdutório de *A Profissão da Senhora Warren* (1976); autor não mencionado.

¹⁶ Prefácio de *Plays Unpleasant*: “Pelo bem destes infelizes prisioneiros domésticos, deixem minhas peças serem tanto publicadas como encenadas”.

de qualquer forma, estes relatos somam um material que fornece informações preciosas sobre a sua vida e o seu ofício.

No prefácio de *Plays Unpleasant*, ele torna pública uma das histórias fabulosas a seu respeito. Para falar sobre a sua dificuldade em agradar o grande público no início de sua carreira, Shaw explicou que o seu talento para perceber as coisas ao seu redor, de forma tão precisa, era devido ao fato de possuir uma visão absolutamente normal (diagnóstico de seu médico oftalmologista), privilégio conferido a apenas 10% da população mundial, ao contrário dos 90% restantes, que possuíam algum distúrbio óptico. Abismado com tal revelação, ele declarou:

All I had to do was to open my normal eyes, and with my utmost literary skill put the case exactly as it struck me, or describe the thing exactly as I saw it, to be applauded as the most extravagant paradoxer in London (SHAW [1898], 1986, p. 9)¹⁷

Porém, apenas os privilegiados como ele seriam capazes de compreender a sua maneira de escrever críticas ou ficções, e conseqüentemente, só esses 10% da população teriam interesse em ler seus escritos e/ou comprar seus livros, e isso se não fossem tão desprovidos de capital quanto ele. Ainda assim, ao invés de ceder à tentação de escrever para os 90% restantes com visão defeituosa, e com isso se tornar um escritor popular e milionário, Shaw preferia se orgulhar de sua rara visão perfeita, pois para ele “better see rightly on a pound a week than squint on a million”¹⁸ (SHAW [1898], 1986, p. 9).

¹⁷ “Tudo o que eu tinha que fazer era abrir os meus olhos normais, e, com o máximo de minha habilidade literária, expor a situação exatamente como ela chegava até a mim, ou descrevê-la exatamente como eu a via, para ser aclamado como o ser mais paradoxal e extravagante de Londres”.

¹⁸ “É melhor ver perfeitamente uma libra por semana, do que estrabicamente um milhão.”

Quando o assunto foi apresentar, de forma entusiasmada, a obra de sua maior referência na dramaturgia, o escritor norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), Shaw praticamente ‘distorceu’ esta sua visão única e especial, e, assim, como fruto de um equívoco, deixou-se revelar ao público.

1.4.1 “A RE-INTERPETAÇÃO DE IBSEN”

The Quintessence of Ibsenism (1890) é uma espécie de tratado sobre o teatro moderno – via interpretação da obra Ibsen – em que Shaw tenta relatar as convenções recorrentes nos trabalhos do autor norueguês. Uma delas seria a sua forma de elaborar os assuntos a serem tratados nos textos e o modo como eles obedeceriam a um encadeamento temático de uma peça para outra, muitas vezes, com o intuito de contradizer uma conclusão anterior sobre o mesmo tema, pretendendo envolver o leitor/espectador de maneira a exercer um controle sobre a recepção de sua obra, e, assim, “discrediting socially conditioned reflexes, exploding the conventional moral categories of hero or villain, and forcing spectators to re-evaluate their assumptions about the world around them”¹⁹ (INNES, 1995, p. 16). Na tentativa de descrever o trabalho de Ibsen, Shaw acaba por expor uma auto-reflexão sobre o seu próprio estilo, ou seja,

as an analysis of Ibsen’s dramaturgy it may be *misleading*. But it is an accurate description of Shaw’s own use of inversion to reveal the contradiction between accepted systems of belief and actual behavior²⁰ (INNES, 1995, p. 16).

¹⁹ “depreciar os reflexos socialmente condicionados, demolir as categorias morais convencionais de heróis e vilões, e forçar o público a re-avaliar os seus conceitos sobre o mundo que o cerca”.

²⁰ “Como uma análise da dramaturgia de Ibsen pode estar *equivocado*. Contudo, é uma descrição precisa do próprio Shaw usar a inversão para revelar a contradição entre os sistemas de crenças aceitos e o comportamento real”.

Uma outra re-interpretação, agora por meio de criação literária, se deu na elaboração da peça *Candida* (1895), em que Shaw pareceu querer contradizer *A Doll's House* (1879) de Ibsen – fato que ele próprio admitiu, tempos depois. As duas peças têm o enredo construído a partir de temas conjugais. No texto de Ibsen, Nora, personagem principal referida no título, ao pretender se livrar de um casamento hipócrita, decide-se pela separação – desfecho pouco original, segundo Shaw. Este autor, por sua vez, cria em sua peça um conflito estabelecido por conta de um triângulo amoroso, composto por Candida, uma dona de casa, esposa de Morell, um pastor conservador extremamente admirado por sua comunidade e desprovido de qualquer romantismo, e Marchbanks, um jovem poeta idealista e sensível, que figura no texto como um herói anti-convencional. O interesse de Candida por Marchbanks se revela um jogo que mistura vaidade e instinto maternal; dois sentimentos despertados violentamente pelo amante bem mais novo do que ela. Por fim, a história culmina com a decisão categórica da esposa por manter o seu casamento, preferindo o marido mesmo considerando-o o ‘mais fraco’ entre os dois homens, o que demonstra o seu desejo real de permanecer numa relação de dependência já cultivada entre o casal, pois Morell precisa do matrimônio para manter sólida a sua imagem pública. Este desfecho serviu para atestar a declaração de Shaw, que se disse disposto a provar em sua peça que “in the real typical doll’s house it is the man who is the doll”²¹ (SHAW, 1944, *apud* INNES, 1995, p. 17).

Na medida em que vai definindo o seu estilo, o dramaturgo passa a se servir de outros recursos convencionais do Drama, re-interpretando as normas literárias, e, conseqüentemente, contradizendo as expectativas dos leitores. A apropriação de personagens célebres, a exemplo de *Caesar and Cleopatra* (1898), e *Saint Joan* (1923), que cumpririam habitualmente a função

²¹ “em uma autêntica casa de bonecas, o homem é que é a boneca”.

de representar uma verdade histórica, não é feita de forma documental, pois servem para dar credibilidade aos enredos elaborados pelo autor e/ou como uma ilustração para reforçar às suas opiniões a respeito dos temas que suscitam (INNES, 1995, p. 19).

Pygmalion (1913) é um outro exemplo de apropriação, agora de um ‘arquétipo mitológico’, sobre o qual ele compôs uma de suas peças mais populares. Pigmalião, o mito, sofre com a crueldade das mulheres de sua época, e passa então a rejeitá-las. Por conta dessa desilusão com relação às mulheres reais, esculpe uma estátua feminina pela qual se apaixona, e quando recorre aos poderes de Vênus para torná-la humana, é atendido, tornando-se feliz ao lado de Galetéia, a escultura que ganha vida, com quem acaba tendo um filho, Pafos²². Na peça de Shaw, segundo Innes (1995), o trabalho de esculpir é alegoricamente representado pela missão que Higgins (Pigmalião) assume ao desejar transformar Eliza (Galetéia) em uma aristocrata por meio da re-educação de sua linguagem ‘inculta’. Shaw acaba subvertendo o desfecho mitológico, quando transforma o próprio Higgins no objeto de rejeição de sua criatura, Eliza. Nesse texto, é através da *significância simbólica* do enredo mitológico original, que a contradição entre o mito inspirador e a sua releitura ganha força e sentido.

Innes (1995) conclui que a tendência de Shaw em romper com algumas convenções literárias, de forma tão peculiar, revela um interesse em romper com os valores sociais embutidos nelas. E, ao mesmo tempo, que proclamava um novo teatro, ele manteve os pés fincados nas tradições teatrais anteriores ao seu tempo; mas por meio da releitura e da sátira, construiu suas inovações.

²² “Pigmalião” *Enciclopédia Brasileira Globo*, 1974.

1.5 O AUTOR EM CENA

Shaw costumava participar da produção de várias de suas peças, estabelecendo parcerias com alguns diretores – prática que o tornou um homem de teatro, por excelência. Por causa disso, adquiriu, ao longo da carreira, noções de dimensionamento de espaço e de combinação entre a linguagem falada e gestual, contradizendo a lenda de que seria um escritor puramente verbal, racional e mecânico. Diretores importantes com quem trabalhou, a exemplo de Lewis Casson e Harold Clurman,

[...] testified that his stage directions – which were frequently rewritten to incorporate the precise way the action was realized in production – provide the optimum physical dimension for his plays²³ (INNES, 1995, p. 22)

O fato de ser crítico musical também influenciou o seu trabalho como dramaturgo. Shaw escrevia os diálogos sob alguns critérios rítmicos, o que explica as longas falas de alguns personagens que mais se assemelham a *solos operísticos*, como se os atores estivessem em um espetáculo musical. Esta prática parece ir de encontro ao preceito de fluidez na fala que o teatro naturalista preconizou, pois o controle dele sobre a peça começava na maneira de formular os diálogos até a escolha dos atores que deveriam ter uma voz adequada ao seu texto:

Actors who worked with Shaw testified to his reliance on traditional ‘stage speech’ that used a wide range of pitch and melody together with ‘rhetorical punctuation’ to convey meaning. However, this

²³ “afirmaram que as suas indicações cênicas – que eram freqüentemente re-escritas para que incorporassem a maneira precisa com que a ação fosse realizada na produção – forneciam a melhor dimensão física possível para as suas peças”.

calculated stylization was capable of giving 'the illusion of *natural* speaking, though with far more significance'. (INNES, 1995, p. 30)²⁴

A proximidade dos autores com o processo de montagem dos espetáculos se mostrou prática comum entre os escritores naturalistas, e esta foi uma das inovações do movimento que Shaw adotou, desde o seu *début* no teatro. A sua estréia como dramaturgo é marcada por discussões, que põem à prova, mais uma vez, a viabilidade do Naturalismo no Drama.

Apesar de sua entrada na dramaturgia ter sido fundamentada por *The Quintessence...*, livro que traçou todo o seu projeto estético e temático, Innes (1995) é ponderado ao afirmar que os primeiros textos teatrais de Shaw se mostraram como meros ensaios de sua série de 'intenções', por isso, não dedica muito de seu estudo crítico a esta fase de sua carreira. Contudo, Innes tece algumas observações significativas para este trabalho a respeito desse período, durante o qual Shaw compôs um repertório de três textos, com propostas semelhantes: *Widowers' Houses* (1892), *The Philanderer* (1893) e *Mrs Warren's Profession* (1894); trilogia que o próprio autor intitulou de *Plays Unpleasant* ('Peças Desagradáveis'). O curioso nome – assinalado pela inversão da posição entre o substantivo 'Plays' e o adjetivo 'Unpleasant' – segundo ele, foi motivado pela intenção evidente de obrigar o público de teatro a enfrentar fatos desagradáveis, prática que contradizia as adaptações teatrais dos Romances anteriores ao Naturalismo, que culminavam em espetáculos melodramáticos ou próximos às formulas das *peças-bem-feitas*²⁵.

²⁴ "Atores que trabalharam com Shaw declararam a inclinação dele às falas tradicionais, utilizando uma ampla variação de tom e melodia, junto a uma 'pontuação retórica' para transmitir um significado. Porém, esta estilização calculada era capaz de passar a ilusão de fala *natural*, só que com muito mais significância".

²⁵ *piece bien faite / well-made plays*: "peça que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação [...]" (PAVIS, 2003), ou seja, é uma técnica de composição dramática em que o desfecho final da trama vai sendo revelado aos poucos no meio do enredo, e o desenlace, quase sempre previsível, se dá bem próximo ao fim da história.

Parte da crítica de Innes (1995) se justifica pela construção dos personagens – a exemplo de Lickcheese, de *Widowers Houses*, um coletor de alugueis ousado o suficiente para enfrentar o patrão, mas que demonstra também um comportamento intimidador e cruel, e Mrs Warren, de *Mrs Warren's Profession*, uma dona de bordel inteligente e extremamente consciente de sua condição e posição social –, que parece quebrar velhos paradigmas de caracterização, porém, afiguram-se ainda estereotipados. Lickcheese acaba por se enquadrar na categoria ‘vilão’, e em *Mrs Warren...* é a atividade profissional da personagem principal quem assume este mesmo papel; ambos parecem fortalecer uma certa ‘moral’ implícita baseada em uma idéia de ‘certo’ e ‘errado’, que traz consigo o velho maniqueísmo que Shaw se declarou disposto a destruir, e dessa maneira “the audience are called to make judgments”²⁶. (INNES, 1995, p. 16).

Nesse ponto, cabe observar que dois escritores essenciais para a formulação do movimento teatral naturalista, Shaw e Zola, receberam críticas ferrenhas por suas primeiras tentativas de exprimir, no texto e no palco, os preceitos que tanto proclamavam. Contudo, a publicação de *The Quintessence...* (1890) e a estréia de *Widowers' Houses*, dois anos mais tarde, são fatos considerados marcos históricos para o início do teatro moderno inglês.

1.6 WIDOWERS' HOUSES: UM EXPERIMENTO NATURALISTA

A parceria com William Archer (1856-1924), grande estudioso da obra de Ibsen, marca a primeira experiência de Shaw na dramaturgia. *Widowers' Houses* (1892) foi concluída no mesmo ano em que se inaugurou o grupo *Independent Theatre* de J. T. Grein, que realizou, logo em seguida, a primeira

²⁶ “a platéia é solicitada a fazer julgamentos”

montagem desta peça nos palcos londrinos. *Widowers' Houses* seria a primeira experimentação teatral de todas as idéias que Shaw apresentou em seu *The Quintessence...*, gerando sobre ela um verdadeiro excesso de expectativas. Porém, o processo de escrita da peça já havia começado cinco anos antes da publicação deste livro.

Shaw e Archer dividiram a tarefa de produzir um texto que teria um propósito claro: tratar do comércio imobiliário da periferia de Londres, o chamado *slum shop*. Archer ficou encarregado de elaborar as tramas e Shaw escreveria os diálogos. Divergências sobre o desenvolvimento do enredo e a composição das falas interromperam o trabalho. A proposta de Archer, segundo Shaw, era mais comercial e próxima às formas das *peças bem feitas*, repletas de romantismo e fórmulas triviais, que na época eram muito populares na Europa. Por isso, ele quis distorcer fortemente o enredo, carregando-o com temas extremamente sérios. Esta proposta realista de Shaw não parecia viável em 1885, mas sete anos depois, parecia ser perfeitamente compatível com os propósitos do grupo de Grein, e, assim, Shaw decidiu terminar e assinar a peça sozinho (MORGAN, 1974, p. 24).

A história narra o encontro entre quatro personagens ingleses em viagem pela Alemanha: Harry Trench e Mr. Cokane, dois amigos, Mr. Sartorius e Blanche Sartorius, pai e filha. Um romance entre Blanche e Harry, que em poucas cenas já se transforma em um noivado, dá início ao conflito entre os quatro personagens quando a procedência do dinheiro da família Sartorius entra em jogo. Ao descobrir que seu futuro sogro alcançou sua fortuna através do comércio ilegal de casas pagas por uma população de inquilinos quase faminta, Harry recusa o compromisso, sem saber que o seu próprio dinheiro provém da mesma origem.

O processo longo e controverso de escrita (junto a uma terceira revisão feita em 1898) teve conseqüências visíveis sobre o texto. E, apesar de Shaw

ter se colocado radicalmente contra as fórmulas teatrais mais comuns de sua época, *Widowers' Houses* não parece ser um texto totalmente dissociado delas. Muitos dos recursos inspirados nas *peças bem feitas*, incutidos por Archer, permaneceram em sua versão final, além de algumas cenas cômicas que quebram o tom de seriedade proposto pelo autor.

A crítica de Morgan (1974) aponta falhas no enredo, considerando-o fragmentado, e com o ritmo de ação comprometido. Uma das cenas do ato II, em que ocorre um embate verbal e corporal entre Blanche e a sua empregada, demonstra uma violência nos gestos e nos diálogos, que não se justifica nem pela caracterização da heroína, nem por qualquer outra passagem anterior.

Apesar da crítica, Morgan (1974) reconhece que o grande mérito de *Widowers' Houses* está no conflito estabelecido entre a *lógica socialista* e as *emoções particulares* e os *valores domésticos e públicos*. O ponto alto da peça é alcançado por meio da reverberação do mote de denúncia social sobre a relação familiar/humana, que vai sendo construída entre os personagens. Além disso, foi nesta peça que Shaw lançou certos padrões textuais e de elaboração de personagens, que foram sendo aperfeiçoados nos trabalhos seguintes.

Mrs Warren's Profession compõe a trilogia *Plays Unpleasant*, e se aproxima de seu primeiro texto, antes de tudo, pela proposta temática inicial de trazer ao público um enredo com temas *desagradáveis*. A peça conta a história de Mrs Warren, que subsidia a vida e os estudos da filha Vivie com o comércio de prostituição de luxo, criando um conflito moral entre as duas, parecido com o que se vê na relação de Blanche e Sartorius, e, por meio de um assunto distinto, a peça também acaba por discorrer sobre a repercussão doméstica de um tema social grave. Além disso, o papel do confidente de Mrs Warren, Praed, é uma versão aperfeiçoada da primeira tentativa de

caracterização desta convenção teatral, experimentada, anteriormente, em Cokane.

Uma outra convenção dramática, a da ‘reviravolta’ de um mesmo personagem, é utilizada em Lickcheese, empregado de Sartorius. Nessa versão, as mudanças do personagem se resumem à sua aparência, impressionando em sua primeira cena pela imagem paupérrima e suja, para no fim, ressurgir enriquecido às custas de chantagem, tão milionário quanto o patrão. O mesmo tipo de recurso se vê retomado em Eliza Doolittle de *Pygmalion* (1913) – a florista pobre, que se transforma em uma dama da sociedade no fim da história; mas, nesse caso, as modificações operadas se constroem de forma mais lenta e profunda – a melhora na aparência é posta no texto de forma a acompanhar as transformações na linguagem da protagonista.

Acrescento ao comentário de Morgan um outro aspecto que aproxima *Widowers’ Houses* de *Pygmalion*: a reprodução escrita de algumas marcas de oralidade presentes, de maneira mais enfática, nas falas Lickcheese e Cokane, e retomadas, posteriormente, nas falas de Eliza. Lickcheese e Eliza partilham um registro predominantemente informal com desvios da norma culta já Cokane se assemelha a fala da florista pela repetição de itens lexicais.

Outras questões textuais merecem destaque. Shaw, cabe lembrar, havia publicado pelo menos cinco romances antes de sua primeira peça, e, assim, ‘transplantou’ esta familiaridade com a linguagem narrativa para a sua escrita dramática, com inúmeras e detalhadas indicações cênicas – outro recurso naturalista importante adotado por grande parte dos seus contemporâneos. Já os diálogos, apesar de retratarem situações corriqueiras e domésticas, também carregam essa mesma prolixidade.

Widowers' Houses foi concluída para ser imediatamente encenada; a sua publicação se deu após a estréia nos palcos. Sobre a recepção do espetáculo, o próprio autor testemunha:

The first performance was sufficiently exciting: the Socialists and Independents applauded me furiously on principle; the ordinary playgoing first-nighters hooted me frantically on the same ground; [...] the newspapers discussed the play for a whole fortnight not only in the ordinary theatrical notices and criticisms, but in leading articles and letters [...] ²⁷ (SHAW [1898], 1986, p. 13,)

Mesmo reconhecendo não ter sido tão bem sucedido em sua estréia no teatro, toda polêmica causada pela peça serviu de estímulo para o escritor de romances, jornalista e agora dramaturgo, Bernard Shaw que, felizmente, resolveu dar seqüência à sua nova carreira.

1.7 AS PEÇAS DE SHAW NO CENÁRIO DA TRADUÇÃO BRASILEIRA:

A maioria das traduções das peças de Bernard Shaw para o português do Brasil foram publicadas na década de cinqüenta, logo após a morte do escritor²⁸. A editora paulista Melhoramentos foi responsável pelas publicações, que datam de 1949 a 1955, trazendo ao público brasileiro as traduções de algumas das peças mais importantes de sua obra. Segundo a lista que consta na antologia crítica – *Bernard Shaw Plays: a Norton Critical*

²⁷ “A primeira *performance* foi bem emocionante. Os Socialistas e Independentes me aplaudiram fervorosamente no início, o público regular de estréias me vaiou furiosamente na mesma medida; [...] os jornais falaram da peça por duas semanas, não só nas páginas comuns para teatro e críticas, mas nos principais artigos e na seção de literatura”.

²⁸ A lista de tradução, apenas com os títulos das obras, a que tive acesso, foi colhida primeiramente no site www.releituras.com; em seguida, passei a recolher as referências bibliográficas das publicações nos sites da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) e da USP (Universidade de São Paulo).

Edition (1970) – editada por Warren S. Smith, Shaw publicou ao todo 53 peças, dentre as quais, doze foram traduzidas para o português do Brasil. Algumas delas mais de uma vez, como *Saint Joan*, que conta com três traduções, datadas de 1952, 1964 e 1971. *Pygmalion* figura com duas, a primeira de 1964, e a segunda, publicada originalmente em 1995, e re-editada dez anos depois, contabilizando pouco mais de vinte por cento de seus textos em português. Dados sobre o número de traduções feitas diretamente para espetáculos não foram possíveis de serem contabilizados.

Lista de traduções publicadas:

César e Cleópatra [título original: *Caesar and Cleopatra*, 1898]. São Paulo, Melhoramentos, 1949. Tradução de Miroel Silveira.

Casa de Orates [título original: *Heartbreak House*, 1919]. São Paulo, Melhoramentos, 1951. Tradução de Vivaldo Coaracy.

Homem e super-homem [título original: *Man and Superman*, 1903]. São Paulo, Melhoramentos, 1951. Tradução de Moacyr Werneck de Castro.

A conversão do pirata [título original: *Capitain Brassbound's conversion*, 1899]. São Paulo, Melhoramentos, 1952. Tradução de Vivaldo Coaracy.

Santa Joana [título original: *Saint Joan*, 1923]. São Paulo, Melhoramentos, 1952. Tradução de Dinah Silveira de Queiroz.

O dilema do médico [título original: *The Doctors' Dilemma*, 1906]. São Paulo, Melhoramentos, 1953. Tradução de Raimundo Magalhães Júnior.

Volta a Matusalém [título original: *Back to Methuselah*, 1920]. São Paulo, Melhoramentos, 1953. Tradução de João Távora.

O homem e as armas [título original: *Arms and the Man*, 1894]. São Paulo, Melhoramentos, 1955. Tradução de Raimundo Magalhães Júnior.

Pigmalião – comédia em cinco atos / Santa Joana [título original: *Pygmalion*, 1913 / *Saint Joan*, 1923]. Rio de Janeiro, Opera Mundi, 1973. Tradução de Miroel Silveira e Dinah Silveira de Queiroz.

Santa Joana [título original: *Saint Joan*, 1923]. Rio de Janeiro, Opera Mundi, 1971. Tradutor(a) não mencionado(a).

A Profissão da Senhora Warren [título original *Mrs Warren's Profession*, 1894]. São Paulo, Abril Cultural, 1976. Tradução de Cláudio Mello e Souza.

Pigmaleão – Um romance em cinco atos [título original: *Pygmalion*, 1913]. Porto Alegre, L&PM, 2005. Tradução de Millôr Fernandes.

O homem e o destino / A primeira peça de Fanny [títulos originais: *The Man of Destiny*, 1895; *Fanny's first play*, 1911]. São Paulo, Melhoramentos, s/d. Tradução de Raimundo Magalhães Júnior.

Major Bárbara [título original: *Major Barbara*, 1905]. São Paulo, Melhoramentos, s/d. Tradução de Moacyr Werneck de Castro.

CAPÍTULO II:

SOBRE A TRADUÇÃO DO DRAMA

Neste capítulo trato das especificidades do texto dramático relativas ao gênero literário e à tradução. A crítica dedicada ao Drama estabelece uma distinção entre texto escrito e encenação, o que a leva a adotar métodos distintos de análise: ora o Drama é uma ‘arte prática’, vista a partir de uma função subordinada a um propósito cênico, ora é ‘arte literária’, considerada em toda sua elaboração estilística. Quando a tradução teatral entra em discussão, o dilema alcança maior gravidade. O tradutor se vê diante de uma escolha entre a priorização da ‘função’ ou do ‘estilo’, sabendo que estes dois aspectos no texto teatral são inseparáveis. Os estudos descritivos de tradução, reunidos em torno do conceito de *normas*, propõem uma possível saída para este dilema, ao permitir uma verificação das práticas de tradução teatral emergentes na língua-cultura alvo, sejam elas para o livro ou para o palco, oferecendo, com isso, um repertório de possibilidades.

2.1 O SIGNO VERBAL E NÃO-VERBAL NO TEXTO TEATRAL

Para Raymond Williams (1967), à literatura ficcional serve a seguinte definição “a form of communication of imaginative experience through certain *written organizations of words*”²⁹ (Ibid., p.16). Esta descrição inclui o Drama desde o surgimento de seu registro escrito; contudo, o material

²⁹ “uma forma de comunicação de uma experiência imaginativa por meio de certas *combinações de palavras escritas*”. (grifo meu)

escrito em gênero dramático compreende dois formatos distintos e complementares de comunicação denominados, respectivamente, *signo verbal* e *signo não-verbal*. Os *signos não-verbais* fazem parte de um sistema de comunicação externo; são aqueles que interferem *potencialmente* no texto escrito, direcionando-o para a encenação. Dessa forma,

Drama, as a literary form, is an arrangement of words for verbal performance; language is the central medium of communication. But there are in drama other means of communication which are capable of great richness of effect. There are those elements derivative from the *dance*, such as *movement* and *grouping* applied by several actors, and *movement* and *gestures* applied by the single actor. There are also *design*, as it appears in the construction of *sets* and *scenery*, and in all the related *effects of lighting*; and there is *costume*, either integral to the dance or to the design or to both. There is also, in certain forms of drama, *music*.”³⁰ (WILLIAMS, 1967, p. 32)

Somam-se a estes elementos cenográficos (gesto, dança, cenário, iluminação, figurino, som) alguns conceitos construídos pelo leitor a partir do texto – “ação”, “enredo” “personagem”, “situação” etc. – e que, por serem frutos de uma interpretação relativamente individual, são considerados abstratos. A encenação, por sua vez, torna palpáveis todos estes elementos latentes que envolvem a representação. Uma discussão recorrente na crítica literária com relação ao gênero dramático diz respeito

³⁰ “O Drama, enquanto forma literária, é uma combinação de palavras para uma *performance* verbal; a língua é o principal veículo de comunicação. Mas existem outros meios de comunicação no Drama que são capazes de grande riqueza de efeito. Há aqueles elementos derivados da *dança*, como por exemplo, os *movimentos* e *agrupamentos* realizados por vários atores, e os *movimentos* e *gestos* realizados por um só ator. Há também o *desenho*, que se mostra na construção de *sets* e *cenários* e em todos os *efeitos de iluminação*; e há o *figurino* integrado ou à dança, ou ao desenho ou aos dois. Há também, em certos tipos de Drama, a *música*”. (grifos meus)

ao fato de que os elementos cenográficos são recursos qualificados como meramente técnicos e não literários³¹.

Assim, os estudos referentes ao Drama se encontram divididos. Por um lado, é tratado como uma 'arte prática', em que se observa como os *signos verbais* e *não-verbais* são utilizados em favor da encenação, isto é, o texto escrito é analisado a partir de sua *função* diante de uma proposta de encenação, que pode dar ênfase a alguns daqueles elementos citados acima, que estejam disponíveis, e que lhe sejam úteis. Por outro lado, uma outra vertente concede ao texto escrito um maior status: há uma preocupação em observar as *questões estilísticas* na escrita do autor (na avaliação dos diálogos, principalmente) e a relação de proximidade ou distanciamento com a direção proposta pelo dramaturgo, no caso de um estudo sobre a representação.

No exercício da arte dramática atual, a dualidade permanece. Duas encenações de peças de Bernard Shaw servem de exemplo a cada uma destas abordagens. A montagem americana de *Widowers' Houses*, em 2007, feita pela companhia Epic Theatre, e que foi dirigida por Ron Russel e Godfrey L. Simmons Jr., realiza um salto temporal de mais de um século, trazendo para o bairro do Harlem, na Nova Iorque dos dias de hoje, o tema da exploração imobiliária. A família Sartorius, na versão de Russel, é afro-americana, pertencente à nova elite negra emergente. O casal Blanche & Harry representa um romance inter-racial atípico, pois a família Sartorius é a detentora dos bens que subsidiam a vida e os estudos do rapaz. Os

³¹ Na história do drama europeu, duas tradições teatrais ilustram esta questão. O teatro elisabetano costumava verbalizar os elementos cenográficos ('cenário falado', PAVIS, 2003, p. 206); já o drama naturalista se caracterizou, de uma forma geral, por uma relação de proximidade para com os elementos cenográficos, já que as técnicas de encenação foram amplamente desenvolvidas (ROUBINE, 1998, p. 123).

diretores, ao promoverem uma mudança de país e de época, “infuse this classical examination of the politics and housing for the poor with a contemporary setting and a hip-hop score”³².

Em uma montagem de *Mrs Warrens’ Profession*, também realizada nos EUA em 2007, o diretor Rodney Higginbotham se propôs a retratar uma época passada, mantendo o enredo no mesmo período do texto original, e reproduzindo através dos elementos cênicos, cenário e figurino, o tema da prostituição de luxo no século XIX, com toda a reconstituição histórica que esta proposta de montagem exige³³.

Segundo Williams (1967, p. 15), não há um consenso quanto ao fato de a análise do Drama caber à crítica literária ou se a crítica estritamente teatral lhe é mais adequada. Ele afirma ainda que a qualidade de uma peça de teatro não tem a ver necessariamente com o seu valor literário; a encenação pode ser bem sucedida ainda que o texto dramático da qual ela partiu não atenda às expectativas da crítica literária; além disso, o espectador de teatro, não é necessariamente um leitor de dramas. Portanto, tentar sobrepor a qualidade do texto escrito à sua *performance*, ou vice versa é, sob um ponto de vista crítico, improdutivo, conclui Williams. Em torno a essa problemática é que se encontram as teorias literárias referentes ao Drama, porque a relação texto-encenação ainda não se configura como ponto pacífico.

A teoria da tradução do Drama, por sua vez, herda da teoria literária praticamente o mesmo conflito. Se para um diretor levar um texto de sua

³² <http://www.epictheatreensemble.org/broadway/post/widowersHouses.php>: “introduziram um cenário contemporâneo e tons de hip-hop a esta revisão sobre a política de habitação para os mais necessitados”.

³³ <http://www.neiu.edu/~stagectr/MrsWarren/MrsWarren.html>

mesma língua-cultura ao palco implica questões cênicas já bastante complexas, para o tradutor de um texto de teatro acrescenta-se a esta complexidade questões propriamente lingüísticas e de especificidades culturais das línguas-culturas envolvidas. Fazer ou pensar sobre a tradução teatral requer uma reflexão sobre duas operações simultâneas, porque “drama is a process of translation”³⁴ (GOSTAND, 1980, *apud* ANDERMAN, 2001, p. 71).

Nos Estudos da Tradução, empreende-se, como parte inerente deste campo disciplinar, um esforço teórico para tratar das especificidades textuais. Apresento em seguida o caminho percorrido para se chegar à classificação mais recente concedida aos textos dramáticos.

2.2 TIPOLOGIA TEXTUAL

Dois teóricos da tradução, Karl Bühler (1965) e Katharina Reiss (1971) se empenharam em discutir e categorizar os diversos tipos de textos a serem traduzidos em favor de uma definição precisa sobre as suas particularidades. Aos três primeiros tipos já estudados por Bühler – operativos, expressivos e informativos –, Reiss acrescentou mais um, que ela definiu como *audio-medial*, e que viria a contemplar aqueles tipos de textos feitos para serem falados ou cantados e que, ao se integrarem a elementos acústicos, alcançariam a sua realização total (REISS, 1971, *apud* SNELL-HORNBY, 2006, p. 84). Posteriormente, Reiss (1990), objetivando incluir nessa nova classificação os textos carregados de elementos visuais, re-avaliou a sua denominação e modificou a categoria de *audio-medial* para *multi-medial*, ao perceber que entre esses textos existem características comuns, uma vez que

³⁴ “o teatro é um processo de tradução”.

todos eles mantêm uma relação estreita com *signos não-verbais*, isto é, são textos que vão *além da língua* (*beyond language*, SNELL-HORNBY, 2006, p. 85). Assim, essa nova categoria contempla as canções, peças de teatro, roteiros de filmes, *opera libretti*, material de propaganda, história em quadrinhos etc. Porém, alguns teóricos da tradução consideraram essa nova categorização ainda confusa, e uma das razões se deve ao fato de que o termo *multi-medial* (multimídia) implicaria diretamente uma referência ao uso de recursos eletrônicos e tecnológicos ligados à mídia televisiva, ao ensino e à tecnologia da informação – o que não se aplica a alguns dos textos; por isso, a nova denominação de Reiss exigiu uma sub-classificação como vemos a seguir³⁵:

1. *Multi-medial texts* (textos multimídias): material para filmes e televisão, legendas, dublagens.
2. *Multimodal texts* (textos multimodais): peças de teatro, óperas.
3. *Multisemiotic texts* (textos multisemióticos): quadrinhos, material de propaganda.
4. *Audio-medial texts* (textos audiomediais): discursos políticos, trabalhos acadêmicos.

O texto dramático ou peça teatral, que é objeto desta pesquisa, encontra-se, dentro dos Estudos da Tradução, na tipologia de textos multimodais – categorizado como um texto que agrega meios de expressões verbais e não-verbais, que podem ser percebidos através da visão e da audição. Esta definição é considerada neste trabalho.

³⁵ Snell-Hornby (2006) não explica se essa classificação é sua contribuição, é um apanhado de vários teóricos, ou resultado de grupos de discussão: “[...] it was gradually realized in Translation Studies that the range of texts as listed by Reiss in 1990 was so varied that a good deal of confusion existed and a further subdivision were necessary”/“Foi sendo compreendido

2.3 QUESTÕES DE TRADUÇÃO TEATRAL: REFLEXÕES, PROBLEMAS E PROCEDIMENTOS

Susan Bassnett-McGuire, em três artigos antológicos sobre este assunto – *Ways Through the Labyrinth, Strategies and Methods for Translating Theatre Texts* (1985), *Translating Dramatic Texts* (1988) e *Translating for the Theatre: The Case Against Performability* (1991) – discute possíveis problemas que o tradutor de um texto dramático enfrenta, e expõe aspectos importantes sobre a natureza deste gênero. Na primeira reflexão da autora sobre o tema, ela considera a *relação dialética* entre texto e *performance* como preceito fundamental para o tradutor, opinião sustentada no texto seguinte, mas revisitada e rediscutida no último texto citado, quando ela se propõe a uma reavaliação cuidadosa acerca do conceito de *performabilidade*, sobre o qual, segundo ela, as práticas de tradução para *performance* têm sido baseadas até então.

A primeira questão que merece destaque em seu estudo é a de que em termos metodológicos, o texto dramático é freqüentemente traduzido como um texto em prosa. Um dos aspectos problemáticos desta prática é o de que o texto de teatro não é lido da mesma maneira que um romance ou um conto, pois “it is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized”³⁶ (BASSNETT-McGUIRE, 1988, p. 120). Para reforçar esta afirmação, a autora se apóia em alguns estudiosos da teoria do Drama, de orientação semiótica.

gradativamente nos Estudos da Tradução que a série de textos catalogados por Reiss em 1990 era tão variada que causava bastante confusão, e foi necessária uma outra subdivisão” (p. 85)

³⁶ “É lido como algo *incompleto*, em vez de uma unidade completamente redonda, já que é só na encenação que todo o potencial do texto é realizado”. (grifo meu)

Tadeusz Kowzan (1975, *apud* BASSNETT-McGUIRE, 1985) descreve cinco categorias que compõem o texto dramático. Estas categorias correspondem a cinco sistemas semióticos:

- O texto falado (para o qual existe, ou não, um texto escrito correspondente);
- Expressão corporal;
- Aparência externa dos atores (gestos, características físicas etc.);
- Espaço para encenação (tamanho do palco, acessórios, efeitos de iluminação etc.);
- O som não-falado.

Jirí Veltrusky (1977, *apud* BASSNETT-McGUIRE, 1988) afirma que os diálogos no Drama estão sempre acompanhados por uma situação extralingüística numa relação recíproca e intensa. A fala afeta a situação que, por sua vez, também se modifica por ela. Outras questões como ritmo, padrões de entonação, tom, sonoridade também são características imprescindíveis do gênero.

Bassnett-McGuire (1985) reconhece ser fundamental perceber a conexão entre o texto escrito e a sua potencialidade para encenação, que se realiza por meio destas categorias mencionadas, e é a partir desta percepção que os questionamentos sobre a tradução do drama se estabelecem. Em primeiro lugar, é exigida uma definição prévia sobre a finalidade da tradução: ela servirá apenas à leitura do texto ou irá promover a encenação? Se a segunda opção for a elegida, o tradutor deve aceitar o fato de que o material escrito no texto teatral (que é o que existe de material concreto, a princípio, e é de onde o tradutor deve partir) está posicionado em meio a esta complexidade de *signos não-verbais* que o afetam, e, portanto, cabe a ele conciliar no texto escrito estas interferências, o que caracteriza, além de um

desafio, um problema de tradução. Em contrapartida, uma consequência provável da primeira opção de tradução – que busca uma relação de proximidade com o texto escrito – é que esta pode vir a superdimensionar o valor do *signo verbal* em detrimento dos outros elementos, e ao tornar o texto restrito apenas à leitura fere, em certo grau, as particularidades do gênero dramático.

Mary Snell-Hornby (2006) retoma, duas décadas depois, o dilema que surge diante de uma tradução dessa natureza, e volta à questão: o texto será traduzido para ser lido, colocando a sua estrutura lingüístico-textual acima da sua potencialidade de encenação, ou será pensado a partir de ou para essa potencialidade, tornando o texto mais suscetível a alterações motivadas por circunstâncias de produção, local de apresentação, público-alvo? Snell-Hornby apresenta, a partir dessa questão, duas abordagens presentes nos Estudos da Tradução, que podem ser norteadoras no caso de uma tradução voltada para a encenação: a *semiótica* e a *holística*.

A primeira abordagem, *semiótica*, considera os *símbolos*, *índices*, *ícones*, *paralanguage* (timbre de voz, entonação, ritmo etc.) e as *características cinésicas* (gestos, postura, expressões faciais e corporais) da obra. A autora alerta que a interpretação desses signos teatrais muda, substancialmente, conforme a cultura, as convenções e estilos de atuação envolvidos na tradução.

A segunda abordagem, *holística*, considera tudo o que acaba por promover a atuação e montagem de um texto, que passa a servir apenas como base para a representação. Para a sua realização, é sugerido ao tradutor que ele faça parte de toda a produção, participando ativamente do processo de montagem, saindo da posição clássica do profissional ‘*lingüisticamente habilitado*’. Sob estas perspectivas, surgem quatro conceitos inter-relacionados: *performability*, *actability*, *speakability* e *singability*. Dentre estes, o de *performability* será tratado com mais atenção na seção 2.4 deste

capítulo.

Constato que, até esse momento, as reflexões feitas tanto sobre o Drama quanto à sua tradução tendem a circular sobre o mesmo eixo: supremacia *vs* subordinação do texto escrito.

Ainda considerando estas duas orientações extremas, Bassnett-McGuire (1985) descreve uma série de práticas adotadas em traduções de textos dramáticos a partir do contexto europeu, que exponho aqui acrescidas de algumas reflexões e, por vezes, de exemplos de traduções realizadas no Brasil:

1) Tratar o texto de teatro como uma obra literária:

A busca por uma proximidade para com a forma escrita do texto fonte é um dos métodos mais utilizados; a atenção do tradutor não está voltada, a princípio, para os *signos não-verbais*; dá-se importância à publicação do texto que, frequentemente, está incluído em uma antologia de um mesmo autor.

José Roberto O'Shea (1996), tradutor e estudioso da obra de Shakespeare, ao falar sobre a sua experiência com a tradução anotada de *Antony and Cleopatra*, ilustra a discussão sobre este procedimento, porque em seu estudo preliminar, usou como suporte doze traduções de peças de Shakespeare para o português brasileiro, com publicações que datam, a partir da metade dos anos 50, até o início dos anos 90. Este estudo o permitiu atestar que

em sua grande maioria, seja em verso ou em prosa, as traduções existentes das peças de Shakespeare para a língua portuguesa falada no Brasil encerram um texto hoje arcaico, impenetrável, em termos de sofisticação lexical e sintática, produzindo grande dificuldade de comunicação, tanto na página quanto no palco. (O'SHEA, 1996, p. 182)

O'shea usa como um critério de avaliação da prática de tradução a capacidade de comunicação que um texto teatral deve possuir, independentemente do fato de seu público alvo ser o leitor, ou o espectador; conclusão importante, que vai de encontro aos procedimentos utilizados no Brasil na tradução de um autor canônico, como Shakespeare, e que perduraram durante um período significativo de quatro décadas. O'shea (1996) discorda desta prática, que segundo ele, "prejudica ainda mais o entendimento do texto" (p. 184), opinião da qual partilho.

2) Usar o contexto cultural da língua fonte como moldura do texto:

Acentua o caráter cômico do texto utilizando estereótipos da língua-cultura de origem. Esse procedimento, segundo Bassnett-McGuire (1985), tornou-se comum na década de setenta com as produções britânicas da dramaturgia italiana de Dario Fo e De Filippo. Um bom exemplo, citado pela autora, é o da produção inglesa de *Filomena Maturano*, de Dario Fo, em que os diálogos em inglês ganharam sotaques italianos fajutos, através dos quais enfatizou-se a visão estereotipada que o público inglês tinha sobre os italianos.

3) Traduzir a *performabilidade* do texto:

Tradução que objetiva a encenação do texto, tendo como base uma idéia amplamente discutida e controversa de uma *performabilidade* submersa no texto fonte, e possível de ser gerada intencionalmente no texto alvo. A princípio, esta estratégia autoriza a busca por uma fluência na linguagem em favor de uma maior facilidade na dicção dos atores; permite a re-locação de um registro/dialeto por um correspondente na língua-cultura alvo, e

também certas omissões de trechos no texto fonte que acentuariam as suas especificidades culturais.

Pygmalion (1913), traduzida para o português brasileiro por Miroel Silveira como *Pigmalião – comédia em cinco atos* (1973), serve aqui como um exemplo. Nessa tradução, os personagens ganham nomes brasileiros, a ação é re-locada de Londres para o Rio de Janeiro, com o objetivo de dar sustentação ao projeto de Silveira de reproduzir uma “gíria” com a qual o leitor brasileiro se identificasse facilmente, o que possibilitaria realizar no Brasil a proposta didática de Shaw de discutir a diversidade lingüística. ‘Elisa’, transformada em uma espécie de vendedora ambulante e moradora de uma favela carioca, é uma personagem típica brasileira e de fácil identificação popular. Essa mudança de ambientação feita por Silveira foi mal recebida pela crítica: “me acusaram de haver banalizado Shaw”³⁷ (SILVEIRA, 1973). Apesar de figurar como tradução para o palco, por ter de fato sido representado em setembro de 1942, o texto integral de Silveira foi publicado numa antologia de Bernard Shaw, em uma série dedicada aos escritores agraciados com o prêmio Nobel; ou seja, esta mesma tradução serviu, em momentos distintos, a fins também distintos.

4) Recriar o drama em verso na língua fonte em versos diferentes:

Objetiva uma tradução em forma de verso, servindo-se de outros tipos de métrica em poesia na cultura alvo. O exemplo fornecido por Bassnett-McGuire (1985) é o dos versos alexandrinos de Racine vertidos em versos brancos no inglês.

³⁷ Prefácio da tradução.

5) A tradução cooperativa:

Considerada pela autora como a estratégia mais bem sucedida (idéia corroborada pela abordagem *holística* de Snell-Hornby em 2006), este procedimento é o que traz o tradutor para dentro do processo de montagem do espetáculo, incluindo-o num trabalho de equipe (diretores, atores, técnicos de som, luz etc.) onde cada um contribui com suas competências para a efetivação do texto em cena.

Esta situação de tradução foi vivenciada, em parte, pela escritora Clarice Lispector que, em 1968, escreve um ensaio onde relata a sua experiência na tradução de *As gaivotas*, de Chekhov, feita em parceria com Tati Moraes:

Traduzimos Chekhov, eu com um esforço tremendo, pois parecia estar me descrevendo. Depois, por motivos externos, a peça passou para as mãos de outras pessoas, e perdemo-la de vista. Um dos motivos externos consistia no fato do diretor querer interferir demais na nossa tradução. Não nos incomodamos com a interferência justa de um diretor, tantas vezes esclarecedora, mas as divergências eram muito sérias. Entre outras, ele achava que em vez de “angústia”, usássemos a palavra “fossa”. Ora, nós discordávamos: um personagem russo, ainda mais daquela época e ambiente, não falaria em fossa. Falaria em angústia e em tédio destruidor. Mas, para falar a verdade, em termos atuais, ela estava era na fossa mesmo (LISPECTOR, 1968).

Uma prática comum no Brasil atualmente, que considero uma ‘variação’ da tradução cooperativa, acontece quando o próprio diretor da peça se encarrega também da tradução. Como na montagem da Cia Ludens de *The Simpleton of the Unexpected Isles* (1934) uma das últimas peças de Bernard Shaw – dirigida e traduzida por Domingos Nunez como *Idiota no país dos Absurdos* (São Paulo, 2008, tradução inédita). O espetáculo é

resultado de um Ciclo de Leituras de autores irlandeses, e Nunez explica a motivação para a montagem deste texto em especial: “A leitura extremamente contemporânea que a peça suscita nos pareceu propícia para o momento social e político que estamos atravessando”³⁸ (NUNEZ, 2008). *The Simpleton...*, peça denominada pelo próprio Shaw como ‘extravagante’, traz à cena temas como ‘a luta pelo poder’, ‘a corrupção’, ‘a pedofilia’, ‘o incesto’, ‘a homossexualidade’, assuntos indiscutivelmente relevantes na atualidade. Segundo o diretor, este texto sem enredo foi considerado um precursor da estética do ‘teatro do absurdo’, com episódios intercalados e desprovidos de sequência lógica – uma outra tendência na obra de Shaw, especialmente no fim de sua carreira. Quando questionado sobre as modificações operadas no texto fonte, Nunez afirmou:

Acho que os textos de Shaw de um modo geral não são muito performáticos para um público brasileiro contemporâneo. Considero necessário ajustes para facilitar a fluência do texto em consideração ao público. Shaw é muito prolixo para o público brasileiro.³⁹

E, para tanto, “efetuei mudanças radicais no texto original com o propósito específico da encenação [...] apropriações e supressões. Trata-se mais de uma releitura”⁴⁰.

Por fim, após toda a discussão e descrição de procedimentos, Bassnett-McGuire (1985) diz ser preferível escolher a forma considerada por ela a mais usual de tradução, (a do texto escrito *per se*), ao invés de utilizar, por exemplo, o conceito de *performabilidade* como base de uma estratégia, já que,

³⁸ Texto publicado no programa da peça *Idiota no país dos Absurdos*, São Paulo, 2008.

³⁹ Entrevista concedida a mim por email, setembro de 2008.

⁴⁰ Ibid.

na sua opinião, uma saída para conciliar a multiplicidade de signos que o texto teatral contém, numa tradução entre línguas, ainda não foi encontrada.

É importante nesse momento apresentar como o conceito de *performabilidade* tem sido tratado por alguns teóricos da tradução, porque ele parece concentrar em si discussões importantes em torno da teoria e prática sobre a tradução do Drama, uma vez que se mostra recorrente entre os autores estudados para esta pesquisa.

2.4 PERFORMABILIDADE: O CONCEITO

O conceito de *performabilidade* apóia-se na idéia de que o texto escrito no Drama está sobreposto a uma dimensão espacial e outra gestual, que contém dentro de si uma série de pistas possíveis de serem extraídas dele para trabalhar em favor da encenação. Esta idéia amplamente difundida nos estudos semióticos do Drama (a exemplo de Tadeusz Kowzan, 1975 e Anne Ubersfeld, 1977) e que foi assumida por diversos diretores, dramaturgos e atores em suas produções, não parece servir, segundo Bassnett (1991), com o mesmo êxito às traduções entre línguas. A maior crítica recai principalmente sobre a noção de um suposto 'texto gestual' submerso em um 'texto escrito'. Partindo deste princípio, ela alega que:

[...] whereas Stanislawski or Brecht would have assumed that the responsibility for decoding the *gestic text* lay with the performers, the assumption in the translation process is that this responsibility can be assumed by the translator sitting at a desk and imagining the performance dimension. Common sense should tell us that this cannot be taken seriously⁴¹ (BASSNETT, 1991, p. 100).

⁴¹ "Considerando que Stanislawsky ou Brecht teriam suposto que a responsabilidade de decodificar o texto gestual caberia aos *performers*, a suposição no processo de tradução é a de que

Bassnett (1991) afirma ser a tarefa do tradutor de textos dramáticos algo sobre-humano (*superhuman*), porque ele parte de um texto considerado incompleto de antemão por sua própria estrutura, que guarda uma série de signos submersos, para uma recriação numa outra língua, a qual resulta em um texto também incompleto com a sua série de signos submersos. Assim, apesar de proclamar toda a importância da ‘dialética texto-encenação’, a autora parece desautorizar a *performabilidade* como base para uma estratégia e/ou finalidade de tradução, porque esse conceito surge exatamente da tentativa de ressaltar no texto escrito os elementos implícitos que podem ser úteis no palco, e conclui:

In the years that I have been involved both as a translator of theatre texts and as a theoretician, it has been this term that has consistently caused the most problems. It has never been clearly defined, and indeed does not exist in most languages other than English⁴² (BASSNETT, 1991, p. 102)

Contudo, segundo ela, o conceito tem sido utilizado para diversos fins:

- para uma insistente definição imprecisa do termo que tenta descrever o indescritível: um texto submerso dentro de outro.
- para uma discussão superficial sobre a busca de uma fluência na tradução dos diálogos.
- como uma justificativa para operar as modificações no texto alvo (adições e cortes no texto) por parte de diretores, tradutores e afins.

esta responsabilidade pode ser assumida pelo tradutor sentado numa cadeira e imaginando a dimensão da *performance*. O bom senso nos garante que isso não pode ser levado à sério”.

Além disso,

If a set of criteria ever could be established to determine the 'performability' of theatre text, then those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type⁴³ (BASSNETT, 1991, p. 102)

Mary Snell-Hornby (2006) estende a discussão dizendo que a interpretação desse conceito depende das tradições teatrais e dos estilos de representação envolvidas na concepção do texto, acrescentando que, uma vez que o conceito de *performabilidade* for considerado no texto dramático, é necessário tratá-lo sob certas perspectivas:

- Os diálogos configuram uma linguagem artificial escrita para ser encenada, altamente sofisticada e com uma dinâmica especial de interação dêitica.
- O texto teatral é caracterizado por uma interação em múltiplas perspectivas, que resultam da interação simultânea de diversos fatores que causam efeitos sobre o público: ironias, metáforas, trocadilhos, alusões etc.
- A linguagem pode ser vista como uma ação potencial em progressão rítmica; um ritmo interno progride enquanto há, ao mesmo tempo, a progressão do enredo.
- As falas de cada ator se combinam formando um tipo de *idioleto*, uma 'máscara de linguagem' que expressa emoção através da voz, dos gestos e dos movimentos.

⁴² "Nos anos em que estive envolvida como tradutora de textos teatrais e como teórica, este tem sido o termo que consistentemente causou os maiores problemas. Ele nunca foi claramente definido, e não existe em outras línguas além do inglês".

- Para o público, a linguagem e a ação são percebidas sensorialmente, como uma experiência pessoal diante das quais pode-se reagir.

Sirkku Aaltonen (2000), por sua vez, apresenta três conceitos inter-relacionados: *speakability*, *playability* e *performability* e evoca reflexões que há muito tempo fazem parte do repertório de alguns teóricos importantes. Jirí Levy (1969, *apud* Aaltonen, 2000), por exemplo, define a linguagem teatral como uma forma estilizada da linguagem falada, sujeita às restrições das convenções teatrais, e que se relaciona funcionalmente com os falantes, os ouvintes e as normas da língua falada. Levy estabelece como critério de avaliação do texto dramático traduzido as capacidades de os diálogos serem pronunciados e compreendidos, que se configurariam no texto por meio de frases curtas, pela forma de encadeamento das sentenças, pela preferência por alguns vocábulos mais recorrentes no lugar dos menos usados e pela não utilização de agrupamento de consoantes que dificultariam a dicção. Já Patrice Pavis (1989, *apud* Aaltonen, 2000) questiona o perigo de uma facilitação aleatória da linguagem, que pode resultar em uma banalização, e afirma que a comunicação no palco é o resultado da união entre a fala e a linguagem gestual, e não se resume a uma pronúncia facilitada. Também Brigitte Schultze (1990, *apud* Aaltonen, 2000) discorda da idéia de que o texto teatral deva ser sempre fácil de ser proferido, a não ser que esta característica do texto cumpra uma função específica na produção de significados.

Por fim, Aaltonen (2000) conclui que perceber estes três conceitos sob uma ótica de facilitação da linguagem é reduzi-los a uma simplificação, e

⁴³ “Se, de qualquer forma, uma lista de critérios fosse estabelecida para determinar a performabilidade de um texto teatral, ela iria variar constantemente de cultura a cultura, de período a período, de tipo de texto a tipo de texto”.

além disso, não há uma base teórica consistente para defini-los.

Sophia Totzeva (1999) arrisca um modelo de análise em que se propõe a ‘testar’ conceitos elaborados pelas teorias semiótica e semântica – contexto, implicação e pressuposição –, pretendendo alcançar resultados práticos e teóricos que venham servir como um possível guia para traduções dessa natureza. Ela descreve o seu projeto como um estudo parcial da questão da tradução do Drama, mas que vai além das noções sobre a função das unidades dêiticas e de discussões simplistas a respeito do tema.

Uma dificuldade logo se apresenta por conta da infinidade de características que os textos dramáticos possuem e das ‘normas estéticas’ que os regem, mas, diante de tais aspectos, ela adota uma descrição sistemática, descrevendo-os nos seguintes termos: “[...] texts conceived for *possible* theatrical performance, as *dominant verbal sign-systems* which rule and integrate all other theatrical sign-structures”⁴⁴ (TOTZEVA, 1999, p. 81). A autora posiciona o *signo verbal* como elemento dominante no texto, concluindo que é por meio dele que os diferentes significados se combinam em favor da comunicação no palco, no caso de uma possível encenação; dessa forma, o desafio do tradutor é o de criar na língua alvo estruturas que ‘ofereçam’ e ‘evoquem’ esses significados. Totzeva apresenta ainda uma série de conclusões a respeito do texto dramático:

- Os diálogos estão posicionados no limite entre o discurso coloquial e o literário. Embora os diálogos se refiram diretamente a uma situação de comunicação espontânea, eles fazem parte de uma obra literária com uma linguagem auto-reflexiva e ambígua, sendo assim, o aspecto literário do texto e suas implicações estéticas ocupam uma posição

⁴⁴ “textos criados para uma *possível performance* teatral, como sistemas de *signos verbais dominantes*, que regulam e integram outras estruturas de signos” (grifos meus)

privilegiada sobre o discurso espontâneo;

- O texto dramático é caracterizado por estruturas sintáticas recorrentes e elípticas. As lacunas que as sentenças elípticas deixam têm a função de reduzir em uma única expressão múltiplos significados.

Totzeva adota um paradigma chamado *theatrical potential* (TP – potencial teatral) que “refers to a semiotic relation between the verbal and non verbal signs and structures of the performance”⁴⁵ (1999, p. 81). O TP trata da relação intensa e recíproca que existe entre os diálogos e as informações que as indicações cênicas fornecem. O potencial teatral é definido como a capacidade de um texto dramático de gerar e envolver os diferentes elementos que o compõem, sejam eles verbais ou não, numa relação semiótica em favor da realização do texto em cena. Uma alta potencialidade teatral é caracterizada pela possibilidade de gerar significados dentro de uma dinâmica textual interna que se efetua, por exemplo, através de mudanças de um meio de expressão verbal para um não verbal. Eis algumas sugestões para a prática de tradução extraídas das idéias da autora que partem desse paradigma:

- Ao tradutor cabe reconhecer os itens que no texto fonte concentram em maior grau os seus valores estéticos (*aesthetic dominants*); que, embora não sejam fixos e sejam relativamente dependentes de sua interpretação, influenciam todos os outros procedimentos de tradução adotados.
- Quando se relaciona à escolha lexical, no caso de uma palavra

⁴⁵ “se refere à relação semiótica entre os signos e estruturas verbais e não-verbais da performance”

polissêmica, que tenha um mesmo valor e colocações semânticas nas línguas fonte e alvo, o tradutor pode optar por uma acepção na qual a ambigüidade lexical ainda permaneça permitindo ao *performer* eleger a acepção que lhe convier; ou optar por selecionar previamente uma determinada acepção onde essa ambigüidade seja de certa forma apagada em favor de um direcionamento maior sobre a encenação. A segunda opção afeta o TP, uma vez que restringe o número de significados.

- Quando se relaciona à escolha de estruturas sintáticas, sugere-se atentar para os padrões formais presentes no texto: *similative structures* (estruturas sintáticas recorrentes), e *reductive structures* (estruturas sintáticas elípticas). Uma supressão e/ou extensão nesses casos podem comprometer alguns dos efeitos do texto fonte, porque esses padrões são geralmente significativos para o enredo e personagens, pois servem para acentuar a gravidade de suas ações ou expressões orais (*idioleto*).
- Recomenda-se criar algumas lacunas, déficits ou omissões no texto escrito, o que permite, por exemplo, mudanças entre os meios de expressão – do verbal para o não verbal. Ex: substituir uma palavra dita numa fala por uma alusão a um gesto fora do diálogo.

Totzeva (1999) conclui que as modificações que o tradutor opera produção do texto traduzido no texto alvo durante o processo de *retextualização* devem ser motivadas por um conceito de textualidade que vai além da visão restrita de que o texto é apenas um composto de signos verbais. Assim, a própria noção de *retextualização* acompanha esse raciocínio, e ao invés de se tentar transmitir verbalmente todos os significados presentes no texto, tenta-se representar em outra produção textual alguns deles e

deixar os outros a cargo das pressuposições que se alcançam de forma indireta.

Considerando a menção de Totzeva às *normas estéticas* do texto teatral, e de Levy às *restrições das convenções teatrais* é pertinente, nesse momento, relembrarmos as características textuais estabelecidas pelo Naturalismo, que Bassnett (1991) ressalta como um movimento literário contemporâneo do conceito de *performabilidade* – fato histórico importante para este trabalho.

2.4.1 A PERFORMABILIDADE E O NATURALISMO

O conceito de *performabilidade* surgiu, nos estudos do Drama, no início do século XX, período que coincide com a popularização do Drama Naturalista, que assim surge como principal instrumento de sua aplicação.

O Drama Naturalista definiu claramente sua proposta de encenação: o escritor, principalmente no espaço das indicações cênicas, detalha tudo o que planejava ver encenado, do cenário a cada um dos movimentos dos personagens. A representação do texto se orientaria absolutamente segundo estas descrições minuciosas, caracterizando uma presença ainda mais significativa do autor teatral, que pretende estender seu controle sobre o texto, do momento da escritura até a encenação. Nesse caso, a idéia de que o texto dramático é algo incompleto merece nesse contexto uma re-avaliação, pois, se o texto escrito traz as informações necessárias à sua compreensão em todas as suas dimensões, caberia ao futuro encenador apenas reproduzir no palco ‘exatamente’ o que está escrito.

Esta mudança pode ser percebida textualmente pela maneira como as indicações cênicas se tornaram mais extensas na época, conforme já comentamos anteriormente (vide capítulo I, p. 20). Bernard Shaw e Luigi Pirandello (1867-1936) estão entre os autores representativos deste

movimento literário:

Pirandello's vision of the play text is that it belongs primarily to the writer and that performance is a form of attack on the writer's intentions. Bernard Shaw, for example, does not go so far, but he does take inordinate care in his lengthy stage directions to control even the physical appearance of his characters⁴⁶ (BASSNETT, 1991, p. 104).

Referindo-se à posição autoral defendida por Pirandello, e agora relacionada à tradução, Bassnett-McGuire comenta:

the implications for the interlingual translators gradually emerged: if performers were bound in a vertical master-servant relationship to the written text, so also should translators be⁴⁷ (Ibid., 1991, p. 105).

Portanto, a idéia de *performabilidade* serviu como um modo de os profissionais que lidavam de alguma forma com o teatro (tradutores, diretores, atores etc.) se libertarem dessa imposição autoral sobre o texto. A colocação da autora, citada acima, é pertinente, uma vez que ela contextualiza historicamente o conceito. Num momento de maior produtividade teatral, a que ela se refere, o número de traduções também crescia, na maioria das vezes por conta da urgência de atender a uma demanda comercial de produção. A questão de qualidade ou de ética com relação ao texto/autor não era levada em consideração, seja na tradução ou na encenação. Alterações, adaptações e versões do texto fonte foram amplamente realizadas em nome de uma *performabilidade* inerente a ele, e/ou de uma 'liberdade' criativa.

⁴⁶ "A visão de Pirandello do texto teatral é a de que ele pertence principalmente ao escritor e a encenação é uma forma de ataque às intenções do autor. Bernard Shaw, por exemplo, não vai tão longe, mas tem um cuidado descomedido nas suas longas indicações cênicas, em controlar até a aparência física de seus personagens".

⁴⁷ "As implicações para os tradutores surgiram gradativamente: se os encenadores eram obrigados a uma relação vertical de patrão e empregado, então os tradutores também o seriam"

Porém, considerando a posição de Bernard Shaw diante da questão da autoria, percebe-se que, ao não ser tão radical, ele chega a problematizá-la, reconhecendo a impossibilidade de a representação ser um resultado fiel dos planos do autor: “Not even when a drama is performed without omission or alteration by actors who are enthusiastic disciples of the author does it escape transfiguration”⁴⁸ (SHAW [1898], 1986, p. 20). A encenação, segundo ele, é o resultado de um embate entre a originalidade do autor e a originalidade daqueles que irão levar o seu texto ao palco.

Contextualizado o conceito, permanece o conflito: será que é possível arriscar um meio termo, um caminho de tradução que seja eficiente, ao mesmo tempo, para a publicação e para encenação?

Anderman (2001) procura esclarecer a razão pela qual se faz a distinção nas traduções teatrais entre texto para ser lido ou encenado:

The audience occupies a different position from the reader of a book who can decide where to stop and reflect, and even consult relevant works of reference if further clarification is required. The extent to which adjustments need to be made in order to enhance rapid understanding, however, tends to depend on the literary *norms* prevailing in given language community at a particular time⁴⁹ (ANDERMAN, 2001, p. 73).

⁴⁸ “Nem mesmo quando o drama é encenado sem uma omissão ou alteração de atores, que são discípulos entusiásticos do autor, consegue-se escapar de uma transfiguração”

⁴⁹ “A platéia ocupa um posição diferente do leitor de um livro, que, ao se fazer necessário uma explicação adicional, pode decidir por parar e refletir ou até mesmo consultar trabalhos importantes de referência. A proporção em que estes ajustes precisam ser feitos em favor de uma compreensão imediata, no entanto, tendem a depender das *normas* literárias prevalentes em uma determinada comunidade lingüística de um período específico”.

Em seguida, a autora dá pistas de uma tal possibilidade ao afirmar que uma vez que se considera o *signo verbal* do texto teatral como parte de um todo do espetáculo,

greater demands are also placed on the translation with respect to its 'performability', thus increasing the tension between the target text and its source (the adequacy factor), and the need to formulate a text in the target language (the acceptability factor)⁵⁰ (ANDERMAN, 2001, p. 71).

Anderman (2001) aponta para um aumento da tensão descrita por Toury (1995) nesse caso específico de tradução, e afirma ainda que “satisfying the linguistic requirements of performability may entail adjustments on a number of a different levels”⁵¹ (Ibid.). Estes ajustes se efetuam quando há inscritos no texto fonte, por exemplo, dialetos, gírias, insultos ou palavras de carinho – cujos efeitos sobre a platéia podem ficar comprometidos por uma tradução literal; alusões específicas de uma cultura também merecem especial atenção, assim como costumes locais, ironias etc.

Anderman (2001) indica o conceito de *normas* como um parâmetro para a produção textual de tradução numa dada língua-cultura. Primeiramente, é importante esclarecer que este é um conceito que, nos Estudos da Tradução, não tem apenas o sentido que o senso comum lhe atribui, pois neles, é um conceito *descritivo*, que parte de regularidades de comportamento, e que acabam por sugeri-lo. Vejamos como as *normas* são tratadas nos Estudos da Tradução pelos teóricos Gideon Toury (1995) e Theo Hermans (2002).

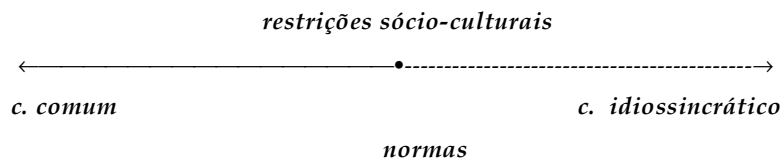
⁵⁰ “exigências maiores são postas na tradução com relação à sua ‘performabilidade’, aumentando assim a tensão entre o texto alvo e sua fonte (o fator de adequação), e a necessidade de formular um texto na língua alvo (o fator de aceitabilidade)”

⁵¹ “satisfazer as exigências da ‘performabilidade’ pode requerer ajustes em vários níveis diferentes”.

2.5 AS NORMAS EM TRADUÇÃO

Toury (1995) inicia a sua explanação sobre o termo, sob o ponto de vista da sociologia e da psicologia social, dizendo que as *normas* são ‘traduções’ de valores ou idéias, partilhadas por uma comunidade, e que servem a uma avaliação das práticas sociais. Elas surgem junto com a necessidade de regular situações em que se observem tipos de comportamentos diversificados, para que não haja uma prática social aleatória.

A prática de tradução nesse sentido é considerada em uma dimensão social, e Toury (1995) a define como uma atividade realizada ‘sob restrições’ de diversos tipos e em vários níveis, entre eles o texto fonte, as diferenças entre as línguas envolvidas e o aparato cognitivo (*cognitive apparatus*) do tradutor, que por sua vez, resulta de fatores sócio-culturais. O comportamento do tradutor, seguindo este raciocínio, pode ser resumido e visualizado da seguinte forma:



Num extremo e outro se encontram o comportamento comum e o idiossincrático, as *normas* ocupam o espaço entre os dois extremos, ou seja, funcionam como restrições sócio-culturais. As linhas que marcam os sentidos opostos são mais ou menos marcadas. As *normas* também podem sofrer variação temporal, e assim, as restrições podem caminhar de um lado para o

outro, transformando o que era considerado incomum em regular e/ou vice-versa.

A tradução vista sob esta perspectiva envolve pelo menos duas línguas-culturas distintas, com seus respectivos conjuntos de *normas*. O tradutor, que tem diante de si o texto-fonte, pode optar por seguir mais de perto as *normas* lingüístico-culturais que esse texto fonte traz, ou do contrário, seguir mais de perto as *normas* da sua própria língua-cultura. Toury nomeia de *tradução adequada* a primeira opção mencionada, e de *tradução aceitável*, a segunda; ambas constituem o que ele denomina de *normas iniciais* para a tradução. Em termos práticos, a idéia de *normas* em tradução se sustenta pela tentativa de verificar uma *regularidade* de determinadas escolhas.

Nos Estudos da Tradução, tanto em teorias tradicionais quanto modernas, o conceito de *normas* também tem sido tratado sob uma orientação prescritiva, ou seja, como uma série de regras a serem seguidas em favor da produção de uma tradução ‘bem-sucedida’. Em contrapartida, sob uma abordagem descritiva, as *normas* partem de um estudo descritivo a respeito da prática de tradução de um determinado tradutor, de uma determinada escola de tradutores, ou de uma comunidade lingüístico-cultural específica⁵². Segundo Hermans,

the concept of translation norms was introduced in an effort to explain why translators regularly make certain choices rather than others. The idea is broadly that norms *not only represent constraints* on the individual’s behavior, but also offer *ready-made templates* for action⁵³ (HERMANS, 2002, p. 15).

⁵² Dictionary of Translation Studies – Norms, 1997, p. 114.

⁵³ “O conceito de normas de tradução foi apresentado num esforço de explicar porque os tradutores fazem regularmente algumas escolhas em vez de outras. A idéia é a de que as normas *não representam apenas restrições* sobre o comportamento individual do tradutor, mas ofereçam também *modelos prontos* para a atividade”. (grifos meus)

Hermans (2002) defende que as *normas* podem ser paradigmas referenciais que apóiam a atividade tradutória, de forma a situar cada tradução dentro de uma prática corrente. Não é a definição tradicional do conceito de *normas*, por si só, que pode informar a atividade do tradutor; mas quando aliadas aos produtos da tradução, promovem a descrição do comportamento lingüístico-cultural habitual entre tradutores de uma determinada comunidade lingüística.

E neste sentido, com relação ao conceito de *normas*, no capítulo seguinte, as reflexões teóricas são confrontadas com as características do texto fonte a ser traduzido, de maneira a informar a minha prática por meio das possibilidades que algumas traduções escolhidas como referência apresentam.

CAPÍTULO III

CASAS DE VIÚVOS:

PROJETO & MÉTODO DE TRADUÇÃO

O projeto e o método de tradução de *Widowers' Houses*, em português *Casas de Viúvos*, seguem um estudo preliminar, que compreendeu: observação das características do Naturalismo no Drama; consideração das idéias de Innes (1995) sobre Bernard Shaw, e de Morgan (1974) sobre a peça; reflexão sobre os estudos que tratam da relação gênero dramático/tradução, de onde prevaleceram a tentativa de categorização textual do Drama e a sugestão da teoria descritiva de *normas* (Toury, 1995; Anderman, 2001; Hermans, 2002); exame de duas obras de Shaw – *Mrs Warrens Profession* (1894) e *Pygmalion* (1913) – traduzidas para o português brasileiro. Estes elementos abarcam três aspectos relevantes do corpus de pesquisa: sua tipologia textual, sua tradição literária e seu autor. Tal estudo me induziu a atentar, nas traduções analisadas e na escritura da minha própria tradução, à construção dos personagens no espaço das indicações cênicas e à constituição de suas falas, especialmente quanto às marcas distintivas existentes entre elas; para o tratamento dado às indicações cênicas e aos diálogos, no tocante aos procedimentos de manutenção e/ou omissão dos(as) mesmos(as), e de mudança de um meio de expressão por outro.

Exponho neste capítulo os passos em direção à elaboração do projeto e do método de tradução, sobre os quais estão firmados os procedimentos adotados na *retextualização*, desde o início até a versão atual do texto em português, que se encontra no capítulo seguinte.

3.1 A CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO DE TRADUÇÃO

A perspectiva descritiva de *normas*, assumida por Toury (1995), Anderman (2001) e Hermans (2002), é trazida nesse momento para o campo da *retextualização* de um texto *multimodal* (vide seção 2.2), partindo de duas considerações importantes: as *normas* se relacionam aqui com o pólo de chegada – no nosso caso, o contexto brasileiro, e com os dois meios de veiculação deste tipo de produção textual: espetáculos teatrais e publicações editoriais na língua-alvo; vinculados a dois sistemas: literário⁵⁴ e teatral.

Cada um destes sistemas, segundo Aaltonen (2000), tem seus próprios parâmetros para a criação, circulação e recepção de seus textos. A autora se apóia nas palavras de André Lefevere (1992, *apud* AALTONEN, 2000), que colabora com a afirmação de que o sistema literário se auto regula, exercendo um controle sobre as suas produções, ao selecionar algumas obras/autores em detrimento de outros(as) por meio de mecanismos externos – representados por leitores, críticos, editores, professores, tradutores etc. – que podem estar agregados a algumas instituições, dentre as quais se encontra *a mídia*. Aaltonen (2000) sugere uma complementação ao pensamento de Lefevere quando se reporta especificamente à tradução do Drama: “although Lefevere’s interest lies mainly in the literary system, his model applies to the theatrical system too”⁵⁵ (*Ibid.*, p. 31).

⁵⁴ “the literary system is an artificial system which consists of objects (texts) and human agents who read and (re)write them”. / “o sistema literário é um sistema factício composto por objetos (textos), e por agentes humanos que os lêem e os (re)escrevem”(LEFEVERE, 1992, *apud* AALTONEN, 2000, p. 30).

⁵⁵ “Embora o interesse de Lefevere recaia principalmente sobre o sistema literário, seu modelo também se aplica ao sistema teatral”.

Admito, portanto, que no caso da tradução de um texto dramático, a verificação das *normas* ultrapassa questões puramente lingüísticas, pois o texto teatral envolve, além delas, uma necessidade de identificação imediata entre texto e público-alvo (leitor ou espectador), que, por sua vez, depende da compreensão de outros ‘códigos culturais’. Bassnett-McGuire (1985), partindo do mesmo princípio, sugere um primeiro tipo de procedimento: “*Acting conventions and audiences expectations are components in the making of performance that are as significant as conventions of the written text*”⁵⁶ (Ibid., p. 92, grifos meus). Assim, passamos a realizar um estudo parcial sobre as *normas* vigentes no sistema teatral brasileiro, utilizando a repercussão da crítica a duas produções brasileiras de peças de Bernard Shaw, (em cartaz no mesmo período, entre junho e julho de 2008), colhida em *websites* de jornais e de divulgação da cena teatral de São Paulo, local onde os espetáculos foram encenados. Cada uma dessas montagens, uma delas já mencionada no capítulo anterior, aderiu a propostas cênicas diferentes.

Cândida (2008) figura no site *Aplauso Brasil* sob o anúncio de “produção impecável”⁵⁷, por seguir um estilo de montagem clássica. O diretor e tradutor da peça, Zé Henrique de Paula, decidiu por manter em cena a ação original do enredo, que se passa em Londres, na era vitoriana. As críticas lidas para esse trabalho são unânimes, principalmente, quanto à avaliação do figurino e cenário, uma delas os considera “muito ricos e [que] caracterizam muito os lares londrinos de 1900”⁵⁸, compondo “uma belíssima adaptação”⁵⁹, que “não duela

⁵⁶ “As convenções de encenação e as expectativas do público são componentes tão significativos na performance quanto as convenções do texto escrito”

⁵⁷ http://igbandalarga.ig.com.br/materias/486001-486500/486219/486219_1.html

⁵⁸ <http://n-ideias.blogspot.com/2008/06/temporada-de-temporada-de-bernard-shaw.html>

⁵⁹ Ibid.

com a peça e segue à risca as rubricas”⁶⁰; ou seja, a produção preocupou-se em reproduzir no palco toda a riqueza de descrição que o texto fonte apresenta.

Em contrapartida, a montagem de Domingos Nunez para *The Simpleton of the Unexpected Isles* (*Idiota no país dos absurdos*) recebeu poucas avaliações explícitas nos sites que trataram da peça. Uma delas aponta que o texto “não parece ser de autoria de Shaw”⁶¹, se comparado com outros mais populares, como *Cândida*, *Santa Joana* e *Pygmalion*. Porém, abriu-se bastante espaço para que o próprio diretor e tradutor respondesse pelo seu trabalho. Apesar de a montagem moderna do texto ter se beneficiado pelo fato de *The Simpleton...* compor a fase mais experimental da obra de Shaw, os ‘ajustes’ feitos por Nunez no texto falado e na montagem receberam o seguinte veredicto de Lucas Nevez, que pôs em discussão a qualidade da comunicação do texto no palco: “Apesar da atualidade temática, a narrativa estrambólica de Shaw por vezes soa impenetrável”⁶².

Ao se fazer uma comparação entre as duas tendências de avaliação, percebe-se que avaliações positivas recaem principalmente sobre o estilo de montagem clássica, “sem invenções mirabolantes ou misturas de sambas e palavrões, como fez Cacá Rosset em *A megera domada* de Shakespeare”⁶³, como afirma um dos espectadores/críticos de *Cândida*, ao reverenciar a qualidade do espetáculo. Esta amostra sinaliza que uma das *normas* vigentes para traduções teatrais de autores estrangeiros consagrados no Brasil é: traduzir e encenar o mais próximo possível do texto fonte, sem muitas alterações.

⁶⁰ <http://www.bocaboca.com.br/novo/paginas/dicasteatro.asp>

⁶¹ <http://www.folhadaregiao.com.br/noticia?92679&PHPSESSID=2f1ef7915731d8f>

⁶² <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u409080.shtml>

⁶³ <http://n-ideias.blogspot.com/2008/06/temporada-de-temporada-de-bernard-shaw.html>

Nunez, por sua vez, defende a sua proposta, que surgiu de um “estudo aprofundado sobre a obra do autor”⁶⁴, sugerindo que “a chave para montar qualquer peça de Shaw é não encará-lo como teatro realista. O que ele pretendia era justamente renovar a estética do teatro inglês, acabar com o melodrama”⁶⁵. Pelas palavras do diretor-tradutor, entendo que uma tradução e representação próxima ao realismo/naturalismo da época de Shaw soa para ele tão convencional hoje quanto era o drama que se fazia no século XIX, antes da existência destes movimentos. Nunez captou como o grande legado do dramaturgo a defesa por uma renovação teatral constante, e por isso, se sentiu autorizado a romper com as *normas* teatrais de hoje, assim como Shaw o fez no passado, e acrescenta:

Não sou contrário, nem tenho qualquer oposição aos encenadores que preferem respeitar o texto de forma absoluta, embora não veja isso acontecer no cenário teatral paulista, via de regra. Sempre se toma algum tipo de liberdade, em maior ou menor grau. No meu caso em relação ao Simpleton... essa liberdade foi absoluta.⁶⁶

Naturalmente que uma análise técnica aprofundada de questões de dramaturgia ultrapassa o escopo desse trabalho. A crítica teatral e os comentários de Nunez, que exponho aqui, me servem apenas como uma *sinalização* de como, na atualidade, as montagens de textos traduzidos de dramaturgos notáveis como Shaw são realizadas e avaliadas pela mídia por

⁶⁴

http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/06/09/idiota_no_pais_dos_absurdos_de_bernard_shaw_ganha_montagem_da_cia_ludens_1347800.html

⁶⁵ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u409080.shtml>

⁶⁶ Entrevista concedida a mim por email, setembro de 2008.

conta das escolhas dos encenadores, numa tentativa de colher as *normas* que informam, de alguma maneira, a prática desses profissionais.

O segundo ponto observado por Bassnett-McGuire (1985) se volta às *expectativas do público*, o que vem a suscitar alguns questionamentos: o que justificaria a encenação de *Widowers' Houses* hoje? A que tipo de público interessaria? A peça ainda seria *desagradável*, como Shaw assim o desejou? E que tipo de repercussão teria no contexto de chegada?

Na medida em que fui respondendo a estas perguntas, pude concluir que o mote social inserido no enredo da peça (uma família que faz fortuna com o comércio de casas em condições sub-humanas pagas por uma população miserável em Londres no século XIX) não faz mais parte do cenário atual da cidade de Londres, e, por isso, essa temática parece não mais causar hoje uma repercussão social que justifique uma tradução para encenação próxima ao direcionamento apresentado originalmente no texto fonte, tal como sugere a prática normativa adotada por Zé Henrique de Paula⁶⁷. Uma outra proposta possível seria a de enfatizar a questão das relações humanas e familiares da peça – que Morgan (1974) aponta como um de seus méritos – colocando o caráter de denúncia social em segundo plano. Este procedimento caracterizaria uma *releitura* do texto parecida com aquela realizada por Nunez em *O Idiota...* Uma terceira possibilidade seria a de re-locar a ação para o Brasil atual, e, se assim fosse, o enredo necessitaria de modificações coerentes à realidade nacional, que, por consequência, alterariam profundamente os elementos presentes no texto, já que estes vêm carregados de marcas temporais/culturais e geográficas, tanto nas falas quanto nas

⁶⁷ A montagem americana feita por Ron Russel e Godfrey L. Simmons Jr. é um bom exemplo da necessidade de uma atualização do enredo e de re-locação da ação. (Capítulo II, p. 35).

indicações. Para a realização de qualquer uma das três opções, a *tradução cooperativa*, descrita por Bassnett-McGuire (1985), seria um procedimento viável se, nesta pesquisa, fosse possível contar com uma encenação imediata do texto.

A construção do meu projeto de tradução, nesse momento, toca no dilema principal, apresentado no capítulo II, cujas abordagens distintas permeiam tanto os estudos do Drama quanto os da Tradução. Defino então, que o meu posicionamento é o de buscar produzir um texto que seria destinado à publicação, acreditando que essa decisão o direciona para estudos literários sobre a obra de Bernard Shaw, pertencente à fase inicial do Naturalismo, e com um provável público-leitor formado por estudantes de literatura e dramaturgia.

3.2 RETEXTUALIZAÇÃO: MÉTODO

A suspensão da possibilidade de tradução para o palco mudou o meio de verificação das *normas*. Passei a analisar, portanto, o conjunto de comportamento tradutório que emerge das traduções de duas obras de Shaw para o português brasileiro publicadas em livro, ou seja, consideradas *obras literárias* (BASSNETT-McGUIRE, 1985):

- *A profissão da Senhora Warren*, (1976), tradução de Cláudio Mello e Souza;
- *Pigmalião – Comédia em cinco atos* (1973), tradução de Miroel Silveira;
- *Pigmaleão – Um romance em cinco atos* (2005), tradução de Millôr Fernandes.

Em *Mrs Warren's Profession* (1894) e *Pygmalion* (1913), o autor revisitou recursos importantes para a caracterização do estilo naturalista na escrita dramática, que foram lançados, evidentemente, em *Widowers' Houses*, sua primeira peça. O Naturalismo estabeleceu algumas inovações representadas em seus aspectos textuais pela mistura de estilos entre o Romance e o Drama – já que a linguagem narrativa foi *transplantada* para o texto por meio das indicações cênicas – e pelo estilo de conversação improvisada e coloquial nos diálogos, além de marcas de oralidade nas falas, mudanças muito significativas na época.

Foram esses aspectos, concernentes ao contexto do texto fonte, que examinei nestas traduções, verificando como os tradutores se comportaram diante deles. Assim, pude constatar que:

- As indicações são mantidas, nas traduções de Millôr e Mello e Souza, quase sempre, em sua integridade, com enredo e ações indicados nos mesmos locais do texto fonte.
- As falas nos três textos são passíveis de alterações (omissões, sínteses) em vários momentos, e os diálogos adquirem, com isso, dois efeitos importantes: ritmo e naturalidade.
- As variações lingüísticas presentes nas falas de Eliza Doolittle de *Pygmalion* (dialeto cockney, idioleto) são retextualizadas de duas formas: Silveira as recria por meio de um 'dialeto carioca'; já Millôr inscreve nelas marcas distintivas, que não apontam para nenhuma localidade específica.

Apresentados os procedimentos, estabeleço a partir deles algumas questões pontuais acerca do meu método de tradução:

- Mantenho nas indicações cênicas de *Casas de Viúvos* a totalidade das informações presentes no texto: descrições de lugares, personagens e ações; localizações temporais e geográficas, marcas culturais; salvo mínimas exceções, quando há necessidade de troca de informações possíveis de serem acrescentadas nos diálogos e/ou vice-versa.
- Opto por privilegiar a variação lingüística *idioleto*, sem uma localização geográfica específica, nas falas dos personagens Cokane e Lickcheese;
- Busco um efeito de ‘improvisação’ e ‘naturalidade’ nos diálogos em favor de uma rápida interatividade entre os interlocutores, sempre que for coerente à situação que o texto fornece; e para tanto, realizo algumas omissões e/ou sínteses nas falas, quando a sua extensão for causada por muitas informações possíveis de serem resumidas.

CAPÍTULO IV:
TEXTO FONTE E TEXTO ALVO

WIDOWERS' HOUSES

George Bernard Shaw,

1892.

ACT I

In the garden restaurant of a hotel at Remagen on the Rhine, on a fine afternoon in August in the eighteen-eighties. Looking down the Rhine towards Bonn, the gate leading from the garden to the riverside is seen on the right. The hotel is on the left. It has a wooden annexe with an entrance marked Table d'Hôte. A waiter is in attendance.

A couple of English tourists come out of the hotel. The younger, Dr Harry Trench, is about 24, stoutly built, thick in the neck, close-cropped and black in the hair, with undignified medical-student manners, frank, hasty, rather boyish. The other, Mr William de Burgh Cokane, is probably over 40, possibly 50: an ill-nourished, scanty-haired gentleman, with affected manners: fidgety, touchy, and constitutionally ridiculous in uncompassionate eyes.

COKANE [*on the threshold of the hotel, calling peremptorily to the waiter*] Two beers for us out here. [*The waiter goes for the beer. Cokane comes in to the garden*]. We have secured the room with the best view in the hotel, Harry, thanks to my tact. We'll leave in the morning, and do Mainz and Frankfurt. There is a very graceful female statue in the private house of a nobleman in Frankfurt. Also a zoo. Next day, Nuremberg! finest collection of instruments of torture in the world.

TRENCH. All right. You look out the trains, will you? [*He takes a Continental Bradshaw from his pocket, and tosses it on one of the tables*].

COKANE [*baulking himself in the act of sitting down*] Pah! the seat is all dusty. These foreigners are deplorably unclean in their habits.

CASAS DE VIÚVOS

Tradução: Nana Izabel Pontes Coutinho,
2008.

ATO I

Bela tarde de verão. Agosto de 1880. Restaurante externo do jardim de um hotel na cidade de Remagen, às margens do Rio Reno. Se olharmos para o Reno em direção a Bonn, o portão, que conduz do jardim às margens do rio, fica à direita. O hotel fica à esquerda. Há um anexo de madeira com uma porta onde está escrito “Table d’Hôte”. Um garçom está à disposição.

Uma dupla de turistas ingleses sai do hotel. O mais novo, Dr. Harry Trench é um rapaz corpulento, de aproximadamente 24 anos, pescoço taurino e cabelos negros, cortados bem rente. Tem um comportamento impróprio para um estudante de medicina: arrebatado, sincero além da conta, quase um moleque. O mais velho, Sr. William de Burgh Cokane, é um senhor franzino, de seus 40 ou 50 anos, meio careca, nervoso e desconfiado. Sujeito pernóstico, que, sob olhares mais críticos, não passa de um ridículo por natureza.

COKANE [na entrada do hotel, chamando pelo garçom de forma autoritária] Duas cervejas para nós aqui fora. [o garçom vai buscar a cerveja enquanto Cokane vai até o jardim]. Garantimos o quarto com a melhor vista do hotel, Harry, graças ao meu tato. Saíremos de manhã, iremos a Mainz e Frankfurt. Lá em Frankfurt, tem uma estátua feminina muito graciosa na mansão particular de um aristocrata. Um zoológico também. No dia seguinte, Nuremberg! A melhor coleção de instrumentos de tortura do mundo.

TRENCH: Tudo bem. Mas você se vira com os trens, certo? [pega um guia de trens do bolso e o lança sobre uma das mesas].

COKANE [hesitando ao sentar] Argh! Mas esta cadeira está cheia de pó. Esses estrangeiros são imundos, é lamentável.

TRENCH [*buoyantly*] Never mind: it dont matter, old chappie. Buck up, Billy, buck up. Enjoy yourself. [*He throws Cokane in to the chair, and sits down opposite him, taking out his pipe, and singing noisily*]

Pour out the Rhine wine: let it flow
Like a free and bounding river –

COKANE [*scandalized*] In the name of common decency, Harry, will you remember that you are a Gentleman, and not a coster on Hampstead Heath on Bank Holliday? Would you dream of behaving like this in London?

TRENCH. Oh, rot! Ive come abroad to enjoy myself. So would you if youd just passed an examination after four years in the medical school and walking the hospital. [*He again bursts into song*].

COKANE [*rising*] Trench: either you travel as a gentleman, or you travel alone. This is what makes Englishmen unpopular on the Continent. It may not matter before the natives; but the people who came on board the steamer at Bonn are English. I have been uneasy all the afternoon about what they must think of us. Look at our appearance.

TRENCH. Whats wrong with our appearance?

COKANE. Négligé, my dear fellow, négligé. On the steamboat a little négligé was quite en règle; but here, in this hotel, some of them are sure to dress for dinner; and you have nothing but that Norfolk jacket. How are they to know that you are well connected if you do not shew it by your costume?

TRENCH. Pooh! the steamboat people were the scum of the earth: Americans and all sorts. They may go hang themselves, Billy. I shall not bother about them. [*He strikes a match, and proceeds to light his pipe*].

TRENCH [*animado*] Não liga não, meu chapa. Não tem problema. Se anima Billy, se anima. Vá se divertir. [*empurra Cokane na cadeira, se senta na frente dele, pega um cachimbo, e passa a cantarolar alto*].

Pour out the Rhine wine: let it flow

Like a free and bounding river⁶⁸ –

COKANE [*escandalizado*] Em nome da moral e dos bons costumes, Harry. Você, por acaso, é algum feirante do Parque Heath em dia de feriado? Não se esqueça que é um rapaz educado. Se comportaria assim em Londres?

TRENCH: Mas que droga! Tô viajando pra me divertir. Se você tivesse passado quatro anos numa faculdade de medicina, andando em hospitais, faria igual a mim. [*recomeça a cantar*].

COKANE [*levantando*] Trench, ou você viaja como um rapaz direito, ou viaja sozinho. É por isso que os ingleses são mal vistos na Europa. Talvez os nativos não se importem, mas as pessoas, que vinham no navio em Bonn, eram inglesas. Passei a tarde inteira imaginando o que eles pensavam de nós. Olhe só para nossa aparência.

TRENCH: O que tem de errado com ela?

COKANE: ‘Négligé’⁶⁹, meu amigo, ‘négligé’. Se fosse num barco a vapor, um pouco ‘négligé’ já era muito ‘en règle’⁷⁰. Mas aqui, nesse hotel, as pessoas se vestem para um jantar de gala; e a única coisa que você tem, é aquela jaqueta Norfolk. Como quer que elas saibam que é bem relacionado, usando esses trajes?

TRENCH: Ora! As pessoas daquele navio eram da pior raça que existe: americanos, gente de todo tipo. Eles que se danem, Billy, eu não tô nem aí. [*risca um fósforo, e acende seu cachimbo*].

⁶⁸ “Escorra o vinho do Reno, deixe-o fluir como um rio livre e decidido”

⁶⁹ “Desleixada”.

⁷⁰ “de acordo”.

COKANE. Do drop calling me Billy in public, Trench. My name is Cokane. I am sure they were persons of consequence: you were struck with the distinguished appearance of the father yourself.

TRENCH [*sobered at once*] What! Those people? [*He blows out the match and puts up his pipe*].

COKANE [*following up his advantage triumphantly*] Here, Harry, here: at this hotel. I recognized the father's umbrella in the hall.

TRENCH [*with a touch of genuine shame*] I suppose ought to have brought a change. But a lot of luggage is such a nuisance; and [*rising abruptly*] at all events we can go and have a wash. [*He turns to go into the hotel, but stops in consternation, seeing some people coming up to the riverside gate.*] Oh, I say! Here they are.

A lady and a gentleman, followed by a porter with some light parcels, not luggage, but shop purchases, come into the garden. They are apparently father and daughter. The gentleman is 50, tall, well preserved, and of upright carriage. His incisive, domineering utterance and imposing style, with his strong aquiline nose and resolute clean-shaven mouth, give him an air of importance. He wears a light grey frock-coat with silk linings, a white hat, and a field-glass slung in a new leather case. A self-made-man, formidable to servants, not easily accessible to anyone. His daughter is a well-dressed, well-fed, good-looking, strongminded young woman, presentably ladylike, but still her father's daughter. Nevertheless fresh and attractive, and none the worse for being vital and energetic rather than delicate and refined.

COKANE [*quickly taking the arm of Trench, who is staring as if transfixed*] Recollect yourself, Harry: presence of mind, presence of mind! [*He strolls with him towards the hotel. The waiter comes out with the beer*] Kellner: ceci-là est notre table. Est-ce que vous comprenez Français?

WAITER. Yes, zare. Oll right, zare.

THE GENTLEMAN [*to his porter*] Place those things on that table. [*The porter does not understand*].

COKANE: Trench, não me chame de Billy em público. Meu nome é Cokane. Tenho certeza que eram pessoas distintas. Você está impressionado é com o porte inconfundível daquele senhor.

TRENCH [*ponderado, dessa vez*] O quê?! Aquelas pessoas? [*sopra o fósforo, e ergue o cachimbo*].

COKANE [*seguindo em vantagem, triunfante*] Aqui, Harry, nesse hotel, eu reconheci o guarda-chuva dele no hall.

TRENCH [*com um sincero sinal de vergonha*] Acho que eu devia ter trazido uma muda de roupa. Mas é que um monte de bagagem incomoda muito; e [*se levantando bruscamente*] de qualquer forma, a gente pode ir, tomar um banho... [*se vira para entrar no hotel, mas pára consternado, vendo algumas pessoas vindo do portão*] Olha! Lá estão eles.

Uma moça e um senhor entram no jardim, acompanhados por um carregador, com alguns leves embrulhos de compras e sem bagagens. São, aparentemente, pai e filha. O senhor tem 50 anos, é alto, bem conservado, e com uma ótima postura. Seu tom de voz incisivo e imperioso, estilo imponente, forte nariz aquilino, e barba bem feita, dão a ele um certo ar de importância. Usa um sobretudo cinza claro com forros de seda, chapéu branco, e um binóculo a tiracolo numa pasta de couro nova. Um tipo de self-made man, gentil com os empregados, mas não muito acessível a qualquer um. Sua filha é uma mulher elegante, bem vestida, saudável, determinada e bonita; mas a cara do pai. É uma jovem atraente, ainda que mais para vigorosa do que para meiga e delicada.

COKANE [*rapidamente pegando no braço de Trench, que está olhando fixo para os dois, como que paralisado*] Recomponha-se, Harry, presença de espírito, presença de espírito! [*caminha com Harry em direção ao hotel. O garçom aparece com a cerveja*]

Kellner: ceci-là est notre table. Est-ce que vous comprenez Français?⁷¹

O GARÇOM [*com sotaque alemão*] Sim, senhor. Certo, senhor.

O SENHOR [*para o carregador*] Ponha as coisas naquela mesa. [*o carregador não entende*]

⁷¹ “Garçom, essa é a nossa mesa. Você entende francês?”

WAITER [*interposing*] Zese zhentellmenn are using zis table, zare. Would you mind –

THE GENTLEMAN [*severely*] You should have told me so before. [*To Cokane, with fierce condescension*] I regret the mistake, sir.

COKANE. Dont mention it, my dear sir: dont mention it. Retain the place, I beg.

THE GENTLEMAN [*coldly turning his back on him*] Thank you. [*To the porter*] Place them on that table. [*The porter makes no movement until the gentleman points to the parcels and peremptorily raps on another table, nearer the gate*].

PORTER: Ja whol, gnad'd' Herr. [*He puts down the parcels*].

THE GENTLEMAN [*taking out a handful of money*] Waiter.

WAITER [*awestruck*]. Yes, zare.

THE GENTLEMAN. Tea. For two. Out here.

WAITER. Yes, zare [*He goes in to the hotel*].

The gentleman selects a small coin from his handful of money, and gives it to the porter, who receives it with a submissive touch to his cap, and goes out, not daring to speak. His daughter sits down and opens a parcel of photographs. The gentleman takes out a Baedeker; places a chair for himself; and then, before sitting down, looks truculently at Cokane, as if waiting for him to take himself off. Cokane, not at all abashed, resumes his place at the other table with an air of modest good breeding, and calls to Trench, who is prowling irresolutely in the background.

COKANE. Trench, my dear fellow: your beer is waiting for you. [*He drinks*].

TRENCH [*glad of the excuse to come back to his chair*] Thank you, Cokane. [*He also drinks*].

COKANE. By the way, Harry. I have often meant to ask you: is Lady Roxdale your mother's sister or your father's?

This shot tells immediately. The gentleman is perceptibly interested.

O GARÇOM [*interpondo-se; com sotaque alemão*] Aqueles senhores estão usando esta mesa. O senhor se importaria –

O SENHOR [*severo*] Não deveria ter me avisado antes? [*para Cokane, com um forte ar superior*] Senhor, desculpe-me o engano.

COKANE: Meu caro senhor, não diga isso. Fique com a mesa, eu faço questão.

O SENHOR [*virando as costas para ele friamente*] Muito obrigado. [*para o carregador*] Coloque-os naquela mesa. [*o carregador não se move até o que o senhor aponta para os embrulhos e bate autoritariamente numa outra mesa, mais perto do portão*].

O CARREGADOR: Ja whol, gnad'd' Herr.⁷² [*coloca os embrulhos*]

O SENHOR [*pegando uma quantia de dinheiro*] Garçom.

O GARÇOM [*apavorado; com sotaque alemão*] Sim, senhor.

O SENHOR: Um chá para dois aqui.

GARÇOM [*com sotaque alemão*] Sim, senhor. [*entra no hotel*].

O senhor escolhe uma pequena moeda, em meio a um punhado delas, e entrega para o carregador, que a recebe, faz uma menção submissa com o chapéu, e sai, sem dizer uma palavra. A filha se senta e abre um álbum de fotografias. O senhor pega um mapa, e escolhe uma cadeira para si. Antes de se sentar, olha agressivamente para Cokane como se esperasse que ele saísse. Cokane, nem um pouco constrangido, retorna à outra mesa, comedidamente educado, e chama por Trench que, indeciso, ronda por trás dele.

COKANE: Trench, meu amigo, sua cerveja lhe espera! [*bebe a cerveja*].

TRENCH [*contente pelo pretexto de poder voltar a sua cadeira*] Obrigado, Cokane. [*também bebe*].

COKANE: A propósito, Harry, sempre quis te perguntar. Lady Roxdale é irmã de seu pai ou de sua mãe?

A alusão é direta. O senhor está visivelmente interessado na conversa.

⁷² “Sim, senhor, pode deixar”.

TRENCH. My mother's, of course. What put that into your head?

COKANE. Nothing. I was just thinking – hm! She will expect you to marry, Harry: a doctor ought to marry.

TRENCH. What has she got to do with it?

COKANE. A great deal, dear boy. She looks forward to floating your wife in society in London.

TRENCH. What rot!

COKANE. Ah, you are young, dear boy: you don't know the importance of these things; apparently idle ceremonial trifles, really the springs and wheels of a great aristocratic system. [*The waiter comes back with the tea things, which he brings to the gentleman's table. Cokane rises and addresses the gentleman*]. My dear sir, excuse my addressing you; but I cannot help feeling that you prefer this table, and that we are in your way.

THE GENTLEMAN [*graciously*] Thank you. Blanche: this gentleman very kindly offers his table, if you would prefer it.

BLANCHE. Oh, thanks: it makes no difference.

THE GENTLEMAN [*to Cokane*] We are fellow travellers, I believe, sir.

COKANE. Fellow travellers and fellow countrymen. Ah, we rarely feel the charm of our tongue until it reaches our ears under a foreign sky. You have no doubt noticed that?

THE GENTLEMAN [*a little puzzled*] Hm! From a romantic point of view, possibly, very possibly. As a matter of fact, the sound of English makes me feel at home; and I dislike feeling at home when I am abroad. It is not precisely what one goes to the expense for. [*He looks at Trench*]. I think this gentleman travelled with us also.

COKANE [*acting as a master of the ceremonies*] My valued friend. Dr Trench. [*The gentleman and Trench rise*]. Trench, my dear fellow, allow me to introduce you to – er? – [*He looks inquiringly at the gentleman, waiting for the name*].

THE GENTLEMAN. Permit me to shake your hand, Dr. Trench. My name is Sartorius; and I have the honor of being known to Lady Roxdale, who is, I believe, a near relative of yours. Blanche. [*She looks up*]. Dr. Trench. [*They bow*].

TRENCH: De minha mãe, é claro. Por que isso agora?

COKANE: Por nada. Só estava pensando... Hum! Ela espera que você se case, Harry. Um médico deve se casar.

TRENCH: E o que ela tem a ver com isso?

COKANE: Muita coisa, meu rapaz. Ela quer muito apresentar sua esposa à nata de Londres.

TRENCH: Que besteira!

COKANE: Meu rapaz, você ainda é muito jovem, não sabe a importância dessas coisas; aparentemente, são rituais fúteis, triviais; mas na verdade, é isso que move o grande sistema aristocrático. *[o garçom volta com a bandeja de chá que traz para a mesa do senhor. Cokane se levanta e se dirige a ele]* Caro senhor, perdoe-me por dirigir-lhe a palavra, mas eu percebo que prefere esta mesa, e nós estamos atrapalhando.

O SENHOR *[gracioso]* Muito obrigado. Blanche, este senhor está gentilmente nos oferecendo a sua mesa, se você preferi-la.

BLANCHE: Obrigada. Não faz diferença.

O SENHOR *[para Cokane]* Creio que somos companheiros de viagem.

COKANE: Companheiros de viagem e compatriotas. Ah, e nós raramente sentimos o charme da nossa própria língua até o dia que a ouvimos sob um céu estrangeiro. O senhor já percebeu isso, certamente.

O SENHOR *[um pouco confuso]* Hum! De um ponto de vista romântico, pode ser, é bem provável. Claro, o som do inglês faz com que me sinta em casa, e eu não gosto disso, quando estou no exterior. Não é exatamente o que alguém se dê ao trabalho. *[olha para Trench]*. O rapaz também viaja conosco, não?

COKANE *[se comportando como um mestre de cerimônias]* Meu grande amigo, Dr. Trench. *[Trench e o senhor se levantam]*. Trench, meu querido, deixe-me apresentá-lo ao – *[ele olha para o senhor, aguardando ouvir seu nome]*.

O SENHOR: Permita-me apertar sua mão, Dr. Trench. Meu nome é Sartorius. Tenho a honra de conhecer Lady Roxdale, uma parente próxima sua, não é mesmo? Blanche *[Ela olha]* Dr. Trench *[eles se cumprimentam]*.

TRENCH. Perhaps I should introduce my friend Cokane to you Mr. Sartorius: Mr. William Burgh de Cokane. [*Cokane makes an elaborate bow. Sartorius accepts it with dignity. The waiter meanwhile returns with the tea things*].

SARTORIUS [*to the waiter*] Two more cups.

WAITER. Yes, zare. [*He goes into the hotel*].

BLANCHE. Do you take sugar, Mr. Cokane?

COKANE. Thank you. [*To Sartorius*] This is really too kind. Harry: bring your chair round.

SARTORIUS. You are very welcome. [*Trench brings his chair to the tea table; and they all sit round it. The waiter returns with two more cups*].

WAITER. Table d'hôte at alf pass zeex, zhentellmenn. Somesing else now, zare?

SARTORIUS. No. You can go. [*The waiter goes*].

COKANE [*very agreeable*] Do you contemplate a long stay here, Miss Sartorius?

BLANCHE. We were thinking of going on to Rolandseck. Is it as nice as this place?

COKANE. Harry: the Baedeker. [*Trench produces it from the other pocket*]. Thank you. [*He consults the index for Rolandseck*].

BLANCHE. Sugar, Dr. Trench?

TRENCH. Thanks. [*She hands him the cup, and looks meaningly at him for an instant. He looks down hastily, and glances apprehensively at Sartorius, who is preoccupied with the bread and butter*].

COKANE. Rolandseck appears to be an extremely interesting place. [*He reads*] 'It is one of the most beautiful and frequented spots on the river, and is surrounded with numerous villas and pleasant gardens, chiefly belonging to wealthy merchants from the Lower Rhine, and extending along the wooden slopes at the back of the village'.

BLANCHE. That sounds civilized and comfortable. I vote we go there.

SARTORIUS. Quite like our place at Surbiton, my dear.

BLANCHE. Quite.

COKANE. You have a place down the river? Ah, I envy you.

SARTORIUS. No: I have merely taken a furnished villa at Surbiton for the summer. I live in Bedford Square. I am a vestryman, and must reside in the parish.

TRENCH: Então, agora é minha vez de apresentá-lo ao meu amigo, Sr. Sartorius., Sr. William de Burgh Cokane. *[Cokane faz um cumprimento exagerado, Sartorius aceita com dignidade. Enquanto isso, o garçom volta com a bandeja de chá]*

SARTORIUS *[para o garçom]* Mais dois copos.

O GARÇOM *[com sotaque alemão]* Sim senhor. *[entra no hotel]*

BLANCHE: Açúcar, Sr. Cokane?

COKANE: Muito obrigado. *[para Sartorius]* Mas que gentil. Harry, traga sua cadeira.

SARTORIUS: São muito bem vindos. *[Trench traz sua cadeira para a mesa de chá e todos se sentam ao redor. O garçom volta com mais dois copos.]*

O GARÇOM *[com sotaque alemão]* Table d'Hôte às seis e meia, senhores. Algo mais, senhor?

SARTORIUS: Não, pode ir. *[o garçom sai]*.

COKANE *[muito gentil]* Pretende passar muito tempo aqui, senhorita?

BLANCHE: Pensamos em conhecer Rolandseck. É agradável como aqui?

COKANE: Harry, o mapa. *[Trench tira o mapa do bolso]* Obrigado. *[consulta o índice de Rolandseck]*

BLANCHE: Açúcar, Dr. Trench?

TRENCH: Obrigado. *[Ela passa o copo para Trench, olhando-o fixamente por um instante. Ele baixa os olhos de repente, e lança um olhar apreensivo para Sartorius que, por sua vez, está preocupado com o pão e a manteiga]*

COKANE: Rolandseck me parece um lugar extremamente interessante. *[lê em voz alta]* 'É um dos mais belos e bem freqüentados pontos turísticos do rio; cercado por inúmeras vilas e agradáveis jardins, que pertencem principalmente aos comerciantes mais ricos do Baixo Reno, e se estende por todas as rampas de madeira atrás do povoado'.

BLANCHE. Parece confortável e civilizado. Por mim, vamos até lá.

SARTORIUS: Bem parecido com nosso sítio em Surbiton, querida.

BLANCHE: Bem parecido.

COKANE: O quê?! Vocês têm um sítio na beira do rio? Ah, mas que inveja!

SARTORIUS: Não, é só uma casa de campo mobiliada pro verão. Moro em Bedford Square. Sou um homem da igreja, tenho que viver na paróquia.

BLANCHE. Another cup, Mr. Cokane?

COKANE. Thank you, no. [*To Sartorius*] I presume you have been round this little place. Not much to see here, except the Apollinaris Church.

SARTORIUS [*scandalized*] The what!

COKANE. The Apollinaris Church.

SARTORIUS. A strange name to give a church. Very continental, I must say.

COKANE. Ah, yes, yes, yes. That is where our neighbors fall short some times, Mr. Sartorius. Taste! taste is what they occasionally fail in. But in this instance they are not to blame. The water is called after the church, not the church after the water.

SARTORIUS [*as if this were an extenuating circumstance, but not a complete excuse*] I am glad to hear it. Is the church a celebrated one?

COKANE. Baedeker starts it.

SARTORIUS. [*respectfully*] Oh, in that case I should like to see it.

COKANE. [*reading*] ‘- erected in 1839 by Zwirner, the late eminent architect of the cathedral of Cologne, at the expense of Count Furstenberg-Stammheim.’

SARTORIUS. [*much impressed*] We must certainly see that, Mr. Cokane. I had no idea that the architect of Cologne cathedral lived so recently.

BLANCHE. Dont let us bother about any more churches, papa: they are all the same. I’m tired to death of them.

SARTORIUS. Well, my dear, if you think it sensible to take a long and expensive journey to see what there is to be seen, and then go away without seeing it –

BLANCHE. Not this afternoon, papa, please.

SARTORIUS. My dear: I should like you to see everything. It is part of your education –

BLANCHE. [*rising, with a petulant sigh*] Oh, my education! Very well, very well: I suppose I must go through with it. Are you coming, Dr. Trench? [*with a grimace*] I’m sure the Johannis Church will be a treat for you.

COKANE. [*laughing softly and archly*] Ah, excellent, excellent: very good indeed. [*Seriously*] But do you know, Miss Sartorius, there actually are Johannis churches here – several of them – as well as Apollinaris ones?

SARTORIUS. [*sententiously, taking out his field glass and leading the way to the gate*] There is many a true word spoken in jest, Mr Cokane.

BLANCHE: Mais chá, Sr. Cokane?

COKANE: Não, obrigado. [*para Sartorius*] Suponho que já tenham circulado por esse lugarejo. Não há muito o que ver por aqui, a não ser a Igreja Apolinária.

SARTORIUS: A igreja, o quê?

COKANE: Apolinária.

SARTORIUS: Nome estranho para uma igreja. Digo, continental demais.

COKANE: Ah, sim, sim. É aí onde os nossos vizinhos pecam, às vezes, Sr. Sartorius – no bom gosto! Bom gosto é o que lhes falta. Mas nesse caso não. O rio foi batizado depois da igreja, e não a igreja depois do rio.

SARTORIUS [*como se essa fosse uma circunstância atenuante, mas não uma desculpa completa*] Fico feliz em saber. A igreja é famosa?

COKANE: É o que diz o mapa.

SARTORIUS [*respeitoso*] Ah, então nesse caso, devo gostar de conhecer.

COKANE [*lendo em voz alta*] ‘ – erguida em 1835 por Zwiner, o último arquiteto eminente da catedral de Colônia, ao encargo do Conde de Furstenberg-Stammheim’

SARTORIUS [*muito impressionado*] Devemos mesmo visitá-la, Sr. Cokane. Não sabia que o arquiteto da catedral de Colônia viveu tão recentemente.

BLANCHE: Não nos aborreça com mais igrejas papai, são todas iguais. Estou farta delas.

SARTORIUS: Querida, se você acha sensato fazer uma viagem longa e cara para visitar lugares e ir embora sem conhecer nada...

BLANCHE: Não esta tarde, papai, por favor.

SARTORIUS: Minha querida, gostaria que visse tudo, faz parte de sua educação.

BLANCHE [*levantando, com um petulante suspiro*] Oh, de minha educação. Tudo bem, então. Vou encarar mais essa. Nos acompanha, Dr. Trench? [*faz uma careta*] Tenho certeza que a ‘Igreja Johannis’ será um deleite pra você.

COKANE [*com um sorriso leve e malicioso*] Ah, excelente, excelente. Muito bom mesmo. [*sério*] Você sabia, senhorita, que existem tantas igrejas Apolinárias quanto Johannis por aqui? Sim, muitas delas...

SARTORIUS [*sentencioso, tirando o seu binóculo, e indo em direção ao portão*] Há muito de verdade em uma piada, Sr. Cokane.

COKANE [*accompanying him*] How true! How true!

They go out together, ruminating profoundly. Blanche makes no movement to follow them. She watches until they are safely out of sight, and then posts herself before Trench, looking at him with an enigmatic smile, which returns with a half sheepish, half conceited grin.

BLANCHE. Well! So you have done it at last.

TRENCH. Yes. At least Cokane's done it. I told you he'd manage it. He's rather an ass in some ways; but he has tremendous tact.

BLANCHE [*contemptuously*] Tact! That's not tact: that's inquisitiveness. Inquisitive people always have a lot of practice in getting into conversation with strangers. Why didn't you speak to my father yourself on the boat? You were ready enough to speak to me without any introduction.

TRENCH. I didn't particularly want to talk to him.

BLANCHE. It didn't occur to you, I suppose, that you put me in a false position by that.

TRENCH. Oh, I don't see that, exactly. Besides, your father isn't an easy man to tackle. Of course, now that I know him, I see that he's pleasant enough; but then you've got to know him first, haven't you?

BLANCHE [*impatiently*] Everybody is afraid of papa: I'm sure I don't know why. [*She sits down again, pouting a little*].

TRENCH [*tenderly*] However, it's alright now: isn't it? [*He sits near her*].

BLANCHE [*sharply*] I don't know. How should I? You had no right to speak to me that day on board the steamer. You thought I was alone, because [*with false pathos*] I had no mother with me.

TRENCH [*protesting*] Oh, I say! Come! It was you who spoke to me. Of course I was only too glad of the chance; but on my word I shouldn't have moved an eyelid if you hadn't given me a lead.

BLANCHE. I only asked you the name of a castle. There was nothing unladylike in that.

COKANE [*o acompanha*] E como há, e como há!...

Eles saem juntos, refletindo profundamente. Blanche nem se mexe para acompanhá-los. Ela os observa até que eles somem de vista; então, se coloca diante de Trench, olhando-o com um sorriso enigmático, que ele corresponde com um outro meio tímido, meio escancarado.

BLANCHE: Então foram vocês que armaram tudo isso.

TRENCH: Sim. Quero dizer, pelo menos Cokane armou. Foi ele quem arranhou tudo. Pra algumas coisas é um verdadeiro idiota, mas, na verdade, tem um tremendo tato.

BLANCHE: Tato? Não é tato. É curiosidade. Pessoas muito curiosas têm muita prática em travar conversas com estranhos. Por que você mesmo não falou com meu pai no navio? Você já tava querendo falar comigo sem apresentação alguma.

TRENCH: Eu, particularmente, não queria falar com ele.

BLANCHE: Não deve ter notado, mas me deixou numa situação embaraçosa por causa disso.

TRENCH: Ah, não. Não é bem assim. Além do quê, seu pai não é uma pessoa fácil de lidar. É claro, agora que o conheço, vejo que é um homem gentil, coisa que você já sabia, né?

BLANCHE [*impaciente*] Todo mundo tem medo de papai, não sei porquê. [*se senta de novo um pouco aborrecida*]

TRENCH: [*suave*] Mas tá tudo bem agora, não tá? [*se senta perto dela*]

BLANCHE [*ríspida*] Não sei. Você não tinha o direito de falar comigo aquele dia no navio. Pensou que eu estivesse sozinha, só porque – [*fingindo sofrer*] não tinha uma mãe perto de mim.

TRENCH [*protestando*] Ah, mas espera aí! Foi você quem falou comigo. Tudo bem, fiquei feliz com a chance, mas, palavra de honra, não teria movido uma palha, se você não tivesse me dado um sinal.

BLANCHE: Só perguntei o nome de um castelo, não tem nada de deselegante nisso.

TRENCH. Of course not. Why shouldnt you? [*With renewed tenderness*] But it's all right now: isnt it?

BLANCHE [*softly, looking subtly at him*] Is it?

TRENCH [*suddenly become shy*] I – I suppose so. By the way, what about the Apollinaris Church? Your father expects us to follow him, doesnt he?

BLANCHE [*with suppressed resentment*] Dont let me detain you if you wish to see it.

TRENCH. Wont you come?

BLANCHE. No. [*She turns her face away moodily*].

TRENCH [*alarmed*] I say: youre not offended, are you? [*She looks round at him for a moment with a reproachful film on her eyes*]. Blanche. [*She bristles instantly; overdoes it; and frightens him*]. I beg your pardon for calling you by your name; but I – er – [*She corrects her mistake by softening her expression eloquently. He responds with a gush*] You dont mind, do you? I felt sure you wouldnt, somehow. Well, look here. I have no idea how you will receive this: it must seem horrible abrupt; but the circumstances do not admit of – the fact is, my utter want of tact – [*he flounders more and more, unable to see that she can hardly contain her eagerness*]. Now, if it were Cokane –

BLANCHE [*impatiently*] Cokane!

TRENCH [*terrified*] No, not Cokane. Though I assure you I was only going to say about him that –

BLANCHE. That will be back presently with papa.

TRENCH [*stupidly*] Yes: they cant be very long now. I hope I'm not detaining you.

BLANCHE. I thought that you are detaining me because you had something to say.

TRENCH [*totally unnerved*] Not at all. At least, nothing very particular. That is. I'm afraid you wouldnt think it very particular. Another time perhaps –

BLANCHE. What other time? How do you know that we shall ever meet again? [*Desperately*] Tell me now. I want you to tell me now.

TRENCH. Well, I was thinking that if we could make up our minds to – or not to – at least – er – [*His nervousness deprives him of the power of speech*].

BLANCHE [*giving him up as hopeless*] I dont think theres much danger of your making up your mind, Dr. Trench.

TRENCH: Claro que não, porque teria? [*de novo com suavidade*] Tá tudo bem agora, né?

BLANCHE [*olhando para ele suavemente*] É?

TRENCH [*subitamente tímido*] Eu... eu acho que sim. Mas, e a igreja Apolinária? Seu pai não tá esperando a gente?

BLANCHE [*com um ressentimento reprimido*] Pode ir, se quiser.

TRENCH: Você não vem?

BLANCHE: Não. [*vira o rosto, mal-humorada*]

TRENCH [*alarmado*] Ah, não! Ficou aborrecida? [*ela o olha por um instante com um ar de reprovação em seus olhos*] Blanche. [*ela se arrepia na hora, de forma exagerada e o espanta*] Me desculpe por te chamar pelo nome, mas é que... [*ela corrige o mau jeito suavizando a expressão. Ele reage com alvoroço*] Não se importa, né? Imagino que não. Veja bem. Não faço idéia de como vai entender isso, devo parecer terrivelmente estúpido, mas as circunstâncias... mas o fato é que... minha total falta de tato... [*atrapalha-se ainda mais, incapaz de ver que ela mal consegue conter sua impaciência*] Agora, se fosse Cokane...

BLANCHE [*impaciente*] Cokane!

TRENCH [*apavorado*] Não, Cokane, não! O que eu ia falar dele, era só que ele...

BLANCHE: Que ele vai voltar daqui a pouco com papai.

TRENCH: Isso. Eles não estão muito longe. Acho que você pode ir, então.

BLANCHE: Pensei que tinha algo a dizer.

TRENCH [*totalmente nervoso*] De forma alguma. Não é nada muito especial. É isso... eu receio que você não ache muito especial. Talvez uma outra hora...

BLANCHE: Que outra hora? Como sabe se a gente vai se ver de novo? [*desesperada*] Fala agora. Quero que fale agora.

TRENCH: Bem... eu tava pensando... se a gente decidisse... ou não... assim... é... [*o nervosismo o priva da capacidade de falar*]

BLANCHE [*desistindo, sem esperança*] Não creio que há o menor perigo em você se decidir, Dr. Trench.

TRENCH [*stammering*] I only thought – [*He stops and looks at her piteously. She hesitates a moment, and then puts her hands into his with calculated impulsiveness. He snatches her into his arms with a cry of relief*]. Dear Blanche! I thought I should never have said it. I believe I should have stood stuttering here all day if you hadn't helped me out with it.

BLANCHE [*indignantly trying to break loose from him*] I didn't help you out with it.

TRENCH [*holding her*] I don't mean that you did it on purpose, of course. Only instinctively.

BLANCHE [*still a little anxious*] But you haven't said anything.

TRENCH. What more can I say than this? [*He kisses her again*].

BLANCHE [*overcome by the kiss, but holding on to her point*] But Harry –

TRENCH [*delighted at the name*] Yes.

BLANCHE. When shall we be married?

TRENCH. At the first church we meet: the Apollinaris Church, if you like.

BLANCHE. No, but seriously. This is serious, Harry: you mustn't joke about it.

TRENCH [*looking suddenly round to the riverside gate and quickly releasing her*] Sh! Here they are back again.

BLANCHE. Oh, d – [*The word is drowned by the clangor of a bell from within the hotel. The waiter appears on the steps, ringing it. Cokane and Sartorius are seen returning by the river gate*].

WAITER. Table d'hôte in dwendy minutes, ladies and zhentellmenn. [*He goes into the hotel.*]

SARTORIUS [*gravely*] I intended you to accompany us, Blanche.

BLANCHE. Yes, papa. We were just about to start.

SARTORIUS. We are rather dusty: we must make ourselves presentable at the table d'hôte. I think you had better come in with me, my child. Come.

He offers Blanche his arm. The gravity of his manner overawes them all. Blanche silently takes his arm and goes to the hotel with him. Cokane, hardly less momentous than Sartorius himself, contemplates Trench with the severity of a judge.

TRENCH [gaguejando] Só acho... [*Pára e a olha penosamente. Ela hesita por um instante, põe suas mãos entre as dele com uma impulsividade calculada. Ele a segura em seus braços com uma exclamação de alívio*] Blanche, querida! Acho que eu nunca devia dizer isso. Ficaria gaguejando aqui o dia inteiro, se você não tivesse me ajudado.

BLANCHE [indignada, tentando escapar dele] Eu não te ajudei.

TRENCH [abraçando-a] Não digo que você fez de propósito, claro. Mas por instinto.

BLANCHE [ainda um pouco ansiosa] Mas você não disse nada.

TRENCH: Preciso dizer mais? [ele a beija de novo]

BLANCHE [conquistada pelo beijo, mas ainda se mantendo firme] Mas Harry...

TRENCH [encantado por ouvir seu nome] Sim.

BLANCHE: Quando a gente se casa?

TRENCH: Assim que encontrarmos a primeira igreja. Na Apolinária, se você quiser.

BLANCHE: Não. Tô falando sério, Harry. Não brinque com isso.

TRENCH [olhando de repente para o portão, e largando-a rapidamente] Shhh! Eles estão de volta.

BLANCHE: Oh, pa... [*a palavra é abafada por um som estridente do sino dentro do hotel. O garçom aparece nos degraus tocando-o. Cokane e Sartorius são vistos voltando pelo portão*].

O GARÇOM [com sotaque alemão] Senhoras e senhores. Table d'Hôte em vinte minutos. [*entra no hotel*]

SARTORIUS [sério] Gostaria que você nos acompanhasse, Blanche.

BLANCHE: Sim, papai. A gente já tava indo.

SARTORIUS: Estamos bem empoeirados, temos que estar apresentáveis no Table d'Hôte. Melhor vir comigo, minha filha. Venha.

Ele oferece o braço a Blanche. A gravidade do seu gesto intimida a todos. Em silêncio, Blanche pega o braço do pai e eles entram no hotel. Cokane, bem menos solene que Sartorius, observa Trench com a severidade de um juiz.

COKANE [*with reprobation*] No, my dear boy. No, no. Never. I blush for you. I was never so ashamed in my life. You have been taking advantage of that unprotected girl.

TRENCH. [*hotly*] Cokane!

COKANE [*inexorable*] Her father seems to be a perfect gentleman. I obtained the privilege of his acquaintance: I introduce you: I allowed him to believe that he might leave his daughter in your charge with absolute confidence. And what did I see on our return? what did her father see? Oh, Trench. Trench! No, my dear fellow, no, no. Bad taste, Harry, bad form!

TRENCH. Stuff! There was nothing to see.

COKANE. Nothing to see! She, a perfect lady, a person of the highest breeding, actually in your arms; and you say there was nothing to see! with a waiter there actually ringing a heavy bell to call attention to his presence! [*lecturing him with redoubled severity*] Have you no principles, Trench? Have you no religious convictions? Have you no acquaintance with the usages of society? You actually kissed –

TRENCH. You didnt see me kiss her.

COKANE. We not only saw but heard it: the report positively reverberated down the Rhine. Dont condenscend to subterfuge, Trench.

TRENCH. Nonsense, my dear Billy. You –

COKANE. There you go again. Dont use that low abbreviation. How I am to preserve the respect of fellow travellers of position and wealth, if I am to be Billied at every turn? My name is William: William de Burgh Cokane.

TRENCH. Oh, bother! There: dont be offended, old chap. Whats the use of putting your back up at every trifle? It comes natural to me to call you Billy: it suits you, somehow.

COKANE [*mortified*] You have no delicacy of feeling, Trench: no tact. I never mention it to any one; but nothing, I am afraid, will ever make a true gentleman of you. [*Sartorius appears on the threshold of the hotel*]. Here is my friend Sartorius, coming, no doubt, to ask you for an explanation of your conduct. I really should not have been surprised to see him bring a horsewhip with him. I shall not intrude on the painful scene.

TRENCH. Dont go, confound it. I dont want to meet him alone just now.

COKANE [*reprovando*] Não, meu filho, não. Estou passado. Nunca. Nunca estive tão envergonhado em toda a minha vida. Você, se aproveitando de tão desprotegida menina.

TRENCH [*veemente*] Cokane!

COKANE [*inflexível*] O pai, um *gentleman*. Tive a honra de conhecê-lo, apresentei você, permiti que ele acreditasse que poderia deixar sua filha sob sua responsabilidade, com total confiança. E com o quê nos deparamos em nossa volta? O quê o pai dela presencia? Oh, Trench, Trench. Não, meu amigo. Que mal gosto, Harry, que mal jeito!

TRENCH: Não fala besteira. Não tinham nada pra presenciar.

COKANE: ‘Nada pra presenciar?!’ Ela, uma perfeita dama, pessoa da mais alta classe, praticamente em seus braços, e você diz: ‘nada pra presenciar!’. E com aquele garçom ali, chacoalhando um sino pesado, só para chamar ainda mais atenção! [*repreendendo-o com severidade dobrada*] Não tem princípios, Trench? Convicções religiosas? Não conhece a etiqueta social? Você praticamente beijou...

TRENCH: Vocês não me viram beijando.

COKANE: Não só vimos, como ouvimos. O barulho, com toda certeza, reverberou até o Reno. Não me venha com subterfúgios, Trench.

TRENCH: Billy, que absurdo! Você...

COKANE: Ah, lá vem você de novo. Não use mais essa pobre abreviação. Como vou manter o respeito de meus companheiros de viagem, ricos e famosos, se sou ‘billizado’ a todo instante? Meu nome é William, William de Burgh Cokane!

TRENCH: Não fique ofendido, meu chapa. Pra quê se aborrecer por tão pouco? Me parece natural chamá-lo de Billy. Combina com você.

COKANE [*mortificado*] Você não tem delicadeza, Trench, não tem tato. Nunca disse isso a ninguém, mas eu receio que nada fará de você um verdadeiro *gentleman*. [*Sartorius aparece na entrada do hotel*] Eis que vem vindo meu amigo Sartorius, com toda certeza, para pedir explicações sobre a sua conduta. Não vou me surpreender se trazer um chicote com ele. Nem vou me meter no meio de uma cena tão dolorosa.

TRENCH: Não vá. Mas que inferno! Não quero me encontrar com ele sozinho, logo agora.

COKANE [*shaking his head*] Delicacy, Harry, delicacy! Good taste! Savoir fare! [*He walks away. Trench tries to escape in the opposite direction by strolling off towards the garden entrance*].

SARTORIUS [*mesmerically*] Dr. Trench.

TRENCH [*stopping and turning*] Oh, is that you, Mr. Sartorius? How did you find the church? [*Sartorius, without a word, points to a seat. Trench, half hypnotized by his own nervousness and the impressiveness of Sartorius, sits down helplessly*].

SARTORIUS [*also seating himself*] You have been speaking to my daughter, Dr. Trench.

TRENCH [*with an attempt at ease of manner*] Yes: we had a conversation – quite a chat, in fact – while you were at church with Cokane. How did you get on with Cokane, Mr. Sartorius? I always think he has such a wonderful tact.

SARTORIUS [*ignoring the digression*] I have just had a word with my daughter, Dr. Trench; and I find her under the impression that something has passed between you which it is my duty as a father – the father of a motherless girl – to inquire into at once. My daughter, perhaps foolishly, has taken you quite seriously; and –

TRENCH. But –

SARTORIUS. One moment, if you will be so good. I have been a young man myself: younger, perhaps, than you would suppose from my present appearance. I mean, of course in character. If you were not serious –

TRENCH [*ingenuously*] But I was perfectly serious. I want to marry your daughter, Mr Sartorius. I hope you dont object.

SARTORIUS [*condescending to Trench humility from the mere instinct to seize an advantage, and yet deferring to Lady Roxdale's relative*] So far, no. I may say that your proposal seems to be an honorable and straightfoward one, and that it is very gratifying to me personally.

TRENCH [*agreeably surprised*] Then I suppose we may consider the affair as settled. It's really very good of you.

COKANE [*balançando a cabeça*] Delicadeza, Harry, delicadeza! Bom gosto! Savoir faire!⁷³ [*ele se vai. Trench tenta escapar para o outro lado, perambulando em direção à entrada do jardim.*]

SARTORIUS [*hipnótico*] Dr. Trench.

TRENCH [*parando e voltando*] Ora veja, se não é o Sr. Sartorius. O que acharam da igreja?

Sartorius, sem dizer uma palavra, aponta para a cadeira. Trench quase hipnotizado pelo próprio nervosismo e pela imagem de Sartorius, se senta, sem ajuda.

SARTORIUS [*se senta também*] Esteve falando com minha filha, Dr. Trench.

TRENCH [*tentando ficar natural*] Sim, tivemos uma conversa, um bate-papo, na verdade... enquanto vocês estavam na igreja. Se deu bem com Cokane, Sr. Sartorius? Sempre achei ele um cara de um tato espetacular.

SARTORIUS [*ignorando a digressão*] Acabei de dar uma palavrinha com a minha filha, Dr. Trench. Ela me deu a impressão de que algo se passou entre vocês, e é meu dever como pai – pai de uma menina órfã de mãe – averiguar. Minha filha, por inocência talvez, o tenha levado muito a sério... e...

TRENCH: Mas...

SARTORIUS: Só um instante, por favor. Também já fui jovem. Mais jovem do que você pode supor pela minha aparência atual. Me refiro ao caráter, é claro. Se você não foi sincero...

TRENCH [*ingênuo*] Mas eu fui bastante sincero. Quero me casar com sua filha, Sr. Sartorius, espero que não se oponha.

SARTORIUS [*cedendo à humildade de Trench e aproveitando a vantagem de aceitar a opinião de um parente de Lady Roxdale*] Até agora não. Quero dizer que a sua proposta me parece honrada e honesta, e isso é muito gratificante para mim.

TRENCH [*agradavelmente surpreso*] Então, eu creio que devemos considerar esta questão resolvida. É muito gentil de sua parte.

⁷³ “Vire-se!”

SARTORIUS. Gently, Dr, Trench, gently. Such a transaction as this cannot be settled off-hand.

TRENCH. Not off-hand, no. There are settlements and things, of course. But it may be regarded as settled between ourselves, maynt it?

SARTORIUS. Hm! Have you nothing further to mention?

TRENCH. Only that – that – No: I dont know that I have, except that I love –

SARTORIUS [*interrupting*] Anything about your family, for example? You do not anticipate any objection on their part, do you?

TRENCH. Oh, they have nothing to do with it.

SARTORIUS [*warmly*] Excuse me, sir: they have a great deal to do with it. [*Trench is abashed*]. I am resolved that my daughter shall approach no circle in which she will not be received with the full consideration to which her education and her breeding [*here his self-control slips a little: and he repeats, as if Trench had contradict him*] – I say, her breeding – entitle her.

TRENCH [*bewildered*] Of course not. But what makes you think my family wont like Blanche? Of course my father was a younger son; and Ive had to take a profession and all that; so my people wont expect us to entertain them: theyll know we can afford it. But theyll entertain us: they always ask me.

SARTORIUS. That wont do for me, sir. Families often think it due to themselves to turn their backs on newcomers whom they may not think quite good enough for them.

TRENCH. But I assure you my people arnt a bit snobbish. Blanche is a lady: thatll be good enough for them.

SARTORIUS [*moved*] I am glad you think so. [*He offers his hand. Trench, astonished, takes it*]. I think so myself. [*He presses Trench's hand gratefully and releases it*]. And now, Dr. Trench, since you have acted so handsomely, you shall have no cause to complain of me. There shall be no difficulty about money: you shall entertain as much as you please: I will guarantee all that. But I must have a guarantee on my side that she will be received on equal terms by your family.

TRENCH. Guarantee!

SARTORIUS: Com parcimônia, Dr. Trench, com parcimônia. Um negócio como este não pode ser resolvido assim de repente.

TRENCH: Não, de repente, não. Existem acordos, outras questões, claro. Mas aqui entre nós, fica tudo certo, não fica?

SARTORIUS: Hum! Quer dizer mais alguma coisa?

TRENCH: Só que... que... não sei eh... só que, eu amo...

SARTORIUS [*interrompendo*] Algo sobre a sua família, por exemplo? Consegue imaginar algum impedimento por parte dela?

TRENCH: Mas minha família não tem nada com isso.

SARTORIUS [*enfático*] Me desculpe, meu rapaz, mas tem sim. [*Trench fica envergonhado*] Minha filha não vai se aproximar de nenhum círculo onde não será recebida com toda consideração... a que [*aqui seu auto-controle falha um pouco e ele se repete como se Trench o contradissesse*] a que tem direito.

TRENCH [*desnortado*] Claro que não. Por que o senhor pensa que a minha família não vai gostar de Blanche? Tudo bem que meu pai foi o filho caçula, eu tive que escolher uma profissão e tudo mais; meus parentes não esperam que a gente faça uma recepção. Sabem que não podemos. Mas eles sim, nos receberão. Sempre me convidam.

SARTORIUS: Mas isso não vale pra mim, meu rapaz. As famílias sempre acham que cabe a elas mesmas virar as costas para os recém-chegados, que julgam não serem bons o bastante.

TRENCH: Mas eu garanto que meus parentes não são nem um pouco esnobes. Blanche é uma dama. Isso basta pra eles.

SARTORIUS [*comovido*] Fico contente por isso. [*estende a mão, Trench a segura, atônito*] Também penso assim. [*aperta a mão de Trench com gratidão, e solta*] Trench, por causa da sua elegância, não terá motivos pra reclamar de mim. Não terá dificuldades com dinheiro e será muito bem recebido, eu garanto. Mas eu devo ter uma garantia, por minha parte, de que Blanche será recebida em iguais condições por sua família.

TRENCH: Garantia?!

SARTORIUS. Yes, a reasonable guarantee. I shall expect you to write to your relatives explaining your intention, and adding what you think proper as to my daughter's fitness for the best society. When you can shew me a few letters from the principle members of your family congratulating you in a fairly cordial way, I shall be satisfied. Can I say more?

TRENCH [*much puzzled, but grateful*] No indeed. You are really very good. Many thanks. Since you wish it, I'll write to my people. But I assure you you'll find them as jolly as possible over it. I'll make them write by return.

SARTORIUS. Thank you. In the meantime, I must ask you not to regard the matter as settled.

TRENCH. Oh! No to regard the – I see. You mean between Blanche and –

SARTORIUS. I mean between you and Miss Sartorius. When I interrupted your conversation here some time ago, you and she were evidently regarding it as settled. In case difficulties arise, and the match – you see I call it a match – is broken off, I should not wish Blanche to think that she had allowed a gentleman to – to – [*Trench nods sympathetically*] Quite so. May I depend on you to keep a fair distance, and so spare me the necessity of having to restrain an intercourse which promises to be very pleasant to us all?

TRENCH. Certainly; since you prefer it. [*They shake hands on it.*]

SARTORIUS [*rising*] You will write today, I think you said?

TRENCH [*eagerly*] I'll write now, before I leave here: straight off.

SARTORIUS. I will leave you to yourself then. [*He hesitates, the conversation having made him self-conscious and embarrassed; then recovers himself with an effort, and adds with dignity, as he turns to go*] I am pleased to have come to an understanding with you. [*He goes into the hotel; and Cokane, who has been hanging about inquisitively, emerges from the shrubbery*].

TRENCH [*excitedly*] Billy, old chap: you're just in time to do me a favor. I want you to draft a letter for me to copy out.

COKANE. I came with you on this tour as a friend, Trench: not as a secretary.

SARTORIUS: Sim, uma garantia razoável. Quero que você escreva para os seus parentes, explicando suas intenções, e acrescente o que você achar apropriado pra alguém à altura da minha filha. Quando puder me mostrar algumas poucas palavras deles, lhe dando os parabéns, ficarei satisfeito. Preciso dizer mais?

TRENCH [*muito confuso, mas agradecido*] Não mesmo. É muito gentil. Muito obrigado. Já que deseja, vou escrever pros meus parentes. Mas garanto que o senhor vai achá-los as pessoas mais simpáticas que existem. E eu os farei respondê-lo.

SARTORIUS: Obrigado. Mas nesse meio tempo, eu lhe peço que ainda não considere a questão resolvida.

TRENCH: Oh... não considerar a... entendo... o senhor diz entre Blanche e...

SARTORIUS: Digo entre você e a Srta. Sartorius. Quando interrompi a conversa de vocês, os dois, naturalmente, já achavam que estava tudo certo. No caso de surgirem dificuldades, e o compromisso – veja bem que eu chamo de compromisso – for desfeito, não quero que Blanche pense que permitiu que um rapaz... [*Trench inclina a cabeça como se compreendesse*] Estamos entendidos, não é? Só depende de você manter uma distância segura. Então, não me faça ter que proibir um relacionamento que pode ser tão bom para todos.

TRENCH: Claro, como o senhor preferir. [*apertam as mãos*].

SARTORIUS [*levantando*] Vai escrever ainda hoje, não foi o que disse?

TRENCH [*entusiasmado*] Agora mesmo, antes de eu ir embora, imediatamente.

SARTORIUS: Deixarei você à vontade, então. [*hesita, a conversa o torna cômico de si e envergonhado. Enquanto sai, se recupera com esforço e dignidade*] Estou feliz por ter vindo me entender com você. [*entra no hotel; Cokane, que esteve perambulando por perto, cheio de curiosidade, surge em meio às plantas*].

TRENCH [*agitado*] Billy, meu chapa. Você está prestes a me fazer um favor. Quero que você rascunhe uma carta pra eu copiar.

COKANE: Vim nessa missão como amigo, Trench, não como secretário.

TRENCH. Well, you'll write as a friend. It's to my Aunt Maria, about Blanche and me. To tell her, you know.

COKANE. Tell her about Blanche and you! Tell her about your conduct! Betray you, my friend; and forget that I am writing to a lady? Never!

TRENCH. Bosh, Billy: don't pretend you don't understand. We're engaged: engaged, my boy! What do you think of that? I must write by tonight's post. You are the man to tell me what to say. Come, old chap [*coaxing him to sit down at one of the tables*]: *here's a pencil. Have you a bit of – oh, here: this'll do: write it on the back of the map.* [*He tears the map out of his Baedeker and spreads it face downwards on the table. Cokane takes the pencil and prepares to write*]. That's right. Thanks awfully, old chap. Now fire away. [*Anxiously*] Be careful how you word it though, Cokane.

COKANE [*putting down the pencil*] If you doubt my ability to express myself becomingly to Lady Roxdale –

TRENCH [*propitiating him*] All right, old fellow, all right: there's nothing a man alive who could do it half so well as you. I only wanted to explain. You see, Sartorius has got it into his head, somehow, that my people will snub Blanche; and he won't consent unless they send letters and invitations and congratulations and the deuce knows what not. So just put it in such a way that Aunt Maria will write by return saying she is delighted, and asking us – Blanche and me, you know – to stay with her, and so forth. You know what I mean. Just tell her about it in a chatty way; and –

COKANE [*crushingly*] If you will tell me about it in a chatty way, I daresay I can communicate it to Lady Roxdale with becoming delicacy. What is Sartorius?

TRENCH [*taken aback*] I don't know: I didn't ask. It's a sort of question you can't very well put to a man – at least a man like him. Do you think you could word the letter so as to pass all that over? I really don't like to ask him.

COKANE. I can pass it over if you wish. Nothing easier. But if you think Lady Roxdale will pass it over, I differ from you. I may be wrong: no doubt I am. I generally am wrong, I believe; but that is my opinion.

TRENCH: Tudo bem, escreva como um amigo, então. É pra minha Tia Maria. Pra contar pra ela, sobre Blanche e eu, você sabe...

COKANE: Contar sobre você e Blanche?! Contar sobre o seu comportamento? Trair você, meu amigo, e esquecer que escrevo para uma *lady*? Nunca!

TRENCH: Não fale bobagem, Billy, e não se faça de desentendido. Estamos noivos, noivos, meu velho! O que acha? Tenho que postar ainda esta noite. Você é o cara pra me dizer o que devo falar. Vamos lá, meu chapa. [*induzindo Cokane a sentar em uma das mesas*] Aqui uma caneta. Tem um pedaço de... Ah, sim. Aqui. Isto serve, escreva atrás do mapa. [*rasga o mapa, e o espalha em cima da mesa. Cokane pega a caneta e se prepara para escrever*] Certo, muitíssimo obrigado, meu chapa. Agora, mãos à obra! [*ansioso*] Tenha cuidado com cada palavra, Cokane.

COKANE: Se duvida do meu talento em me expressar corretamente...

TRENCH: Tudo bem, meu camarada, tudo bem. Não há uma viva alma capaz de realizar essa tarefa tão bem quanto você. Me deixe explicar. Sartorius, por alguma razão, pôs na cabeça que minha família vai esnobar Blanche. Ele só vai consentir se eles enviarem cartas de congratulações, convites, e sabe lá Deus o quê mais. Então, coloque de uma maneira que Tia Maria responda se dizendo muito satisfeita, e nos convidando, Blanche e eu, pra visitá-la, essas coisas... você entendeu, né? Diga apenas isso de forma sucinta, e...

COKANE [*pressionado*] Se você me falar de maneira sucinta, acho que posso comunicar a Lady Roxdale com a delicadeza necessária. O que Sartorius faz da vida?

TRENCH [*confuso*] Não sei. Não perguntei. É o tipo de pergunta que não se pode fazer a um homem, pelo menos não a um homem como ele. Você acha que pode passar por cima disso? Eu, sinceramente, não gostaria de perguntar.

COKANE: Posso passar por cima, se preferir. Nada mais simples. Mas se você pensa que ela fará o mesmo, eu discordo. Posso estar enganado, sem dúvida. Sei que me engano, às vezes, mas esta é a minha opinião.

TRENCH [*much perplexed*] Oh, confound it! What the deuce am I to do? Cant you say he's a gentleman: that wont commit us to anything. If you dwell on his being well off, and Blanche an only child, Aunt Maria will be satisfied.

COKANE. Henry Trench: when will you begin to get a little sense? This is a serious business. Act responsible, Harry: act responsible.

TRENCH. Bosh! Dont be moral!

COKANE. I am not moral, Trench. At least I am not a moralist: that is the expression I should have used. Moral, but not moralist. If you are going to get money with your wife, doesnt it concern your family to know how that money was made? Doesnt it concern you – you, Harry? [*Trench looks at him helplessly, twisting his fingers nervously. Cokane throws down the pencil and leans back with ostentatious indifference*]. Of course it is no business of mine: I only throw out the suggestion. Sartorius may be a retired burglar for all I know. [*Sartorius and Blanche, ready for dinner, come from the hotel*].

TRENCH. Sh! Here they come. Get the letter finished before dinner, like a good old chappie: I shall be awfully obliged to you.

COKANE [*impatiently*] Leave me, leave me: you disturb me. [*He waves him off, and begins to write*].

TRENCH [*humbling and gratefully*] Yes, old chap. Thanks awfully. [*By this time Blanche has left her father, and is strolling off towards the riverside. Sartorius comes down the garden, Baedeker in hand, and sits near Cokane, reading. Trench addresses him*]. You wont mind my taking Blanche in to dinner, I hope, sir?

SARTORIUS. By all means, Dr. Trench. Pray do so. [*He graciously waves him off to join Blanche. Trench hurries after her through the gate. The light reddens as the Rhenish sunset begins. Cokane, making wry faces in the agonies of composition, is disconcerted to find Sartorius's eye upon him*].

SARTORIUS. I do not disturb you, I hope, Mr. Cokane.

TRENCH [*muito perplexo*] Escreva de qualquer jeito! Que diabos eu devo fazer? Não se pode dizer que ele não é um senhor de respeito, que não estará do nosso lado pra qualquer coisa. Se você frisar bem sobre a boa situação dele, e em Blanche como filha única, Tia Maria, vai ficar satisfeita.

COKANE: Henry Trench, quando vai tomar um pouquinho de juízo? Esse é um negócio sério. Aja com responsabilidade, Harry, com responsabilidade.

TRENCH: Que bobagem! Não seja tão cheio de moral!

COKANE: Não sou cheio de moral, Trench. Pelo menos não sou moralista. Essa expressão é muito boa: moral, não moralista. Se vai enriquecer com a sua esposa, sua família não deve saber de onde vem esse dinheiro? Você mesmo não deve saber, Harry? Você mesmo? [*Trench olha para ele desconsolado, mexendo os dedos nervosamente. Cokane baixa a caneta com uma indiferença ostensiva*] Claro que esse não é um assunto meu, estou apenas sugerindo. Sartorius pode até ser algum ladrão aposentado, pelo que eu sei. [*Sartorius e Blanche saem do hotel, prontos para o jantar*]

TRENCH: Sh! Lá estão eles. Termine esta carta antes do jantar, como um bom e velho amigo. Vou ser eternamente grato a você.

COKANE [*impaciente*] Me deixe em paz, me deixe em paz. Você me perturba muito. [*balança as mãos como que expulsando Trench e começa a escrever*]

TRENCH [*humilde e cheio de gratidão*] Isso, meu chapa. Muito obrigado, mesmo. [*neste momento, Blanche deixa o pai e caminha em direção às margens do rio. Sartorius desce o jardim, com o mapa nas mãos, lendo-o, e se senta perto de Cokane. Trench se dirige a ele*]. Imagino que o senhor não se importe que eu leve Blanche pro jantar.

SARTORIUS: De forma alguma, Dr. Trench, me faça esse favor. [*graciosamente, faz um sinal para que ele se junte a Blanche. Trench se apressa atrás dela através do portão. O pôr do sol começa no Reno, avermelhando a luz do dia. Cokane, que contorce o rosto em meio à agonia de escrever, fica desconcertado ao notar o olhar de Sartorius para ele*]

SARTORIUS: Atrapalho, Sr. Cokane?

COKANE. By no means. Our friend Trench has entrusted me with a difficult and delicate task. He has requested me, as a friend of your family, to write to them on a subject that concerns you.

SARTORIUS. Indeed, Mr. Cokane! Well, the communication could not be in better hands.

COKANE [*with an air of modesty*] Ah, that is going too far, my dear sir, too far. Still, you see what Trench is. A capital fellow in his way, Mr. Sartorius, an excellent young fellow. But family communications like these require good manners. They require tact; and tact is Trench's weak point. He has an excellent heart, but no tact: none whatever. Everything depends on the way the matter is put to lady Roxdale. But as to that, you may rely on me. I understand the sex.

SARTORIUS. Well, however she may receive it – and I care as little as any man, Mr. Cokane, how people may choose to receive me – I trust I may at least have the pleasure of seeing you sometimes at my house when he return to England.

COKANE [*overwhelmed*] My dear sir! You express yourself in the true spirit of an English gentleman.

SARTORIUS. Not at all. You will always be most welcome. But I fear I have disturbed you in the composition of your letter. Pray resume it. I shall leave you to yourself. [He pretends to rise, but checks himself to add] Unless indeed I can assist you in any way? by clearing up any point on which you are not informed, for instance? or even if I may so far presume on my years, giving you the benefit of my experience as to the best way of wording the matter? [*Cokane looks a little surprised at this. Sartorius looks hard at him, and continues deliberately and meaningly*] I shall always be happy to help any friend of Dr. Trench's, in any way, to the best of my ability and of my means.

COKANE. My dear sir: you are really very good. Trench and I were putting our heads together over the letter just now; and there certainly were one or two points on which we were a little in the dark. [*Scrupulously*] But I would not permit Harry to question you. No. I pointed out to him that, as a matter of taste, it would be more delicate to wait until you volunteered the necessary information.

SARTORIUS. Hm! May I ask what you have said, so far?

COKANE: De forma alguma. Nosso amigo Trench me encarregou de uma missão difícil e delicada. Me pediu que eu escrevesse, na qualidade de amigo da família, sobre um assunto que lhe diz respeito.

SARTORIUS: Com certeza, Sr. Cokane. O comunicado não poderia estar em melhores mãos.

COKANE [*com um ar de modéstia*] Ah, não exagere, não exagere. Veja bem como Trench é. Mesmo com aquele jeito dele, é um rapaz de ouro, um jovem fora de série. Mas comunicados como esses exigem boas maneiras, exigem tato. Tato é o ponto fraco de Trench. Tem um coração enorme, mas não tem tato, nenhum sequer. Tudo depende da forma com que o assunto será colocado para Lady Roxdale. Mas pode deixar comigo. Eu entendo de mulheres.

SARTORIUS: Bem, seja lá como ela vá reagir... eu – como qualquer homem – me importo em como as pessoas podem me receber. Quero ter ao menos o prazer em vê-los, de vez em quando, em minha casa, quando voltarmos à Inglaterra.

COKANE [*desarmado*] Meu caro senhor! Expressa-se como um verdadeiro *gentleman*.

SARTORIUS: De modo algum. Vocês serão sempre bem vindos. Mas receio tê-lo atrapalhado com sua carta. Prossiga. Vou deixá-lo em paz. [*finge se levantar, interrompe o gesto, para acrescentar*] Ao menos que eu possa ajudá-lo, de alguma forma. Esclarecê-lo em algum ponto que não saiba, por exemplo. Ou até mesmo possa... tomar a liberdade, e ajudá-lo com a experiência que a idade me trouxe. [*Cokane olha para ele um pouco surpreso. Sartorius olha firme de volta e continua de forma deliberada e expressiva*] Ficaria feliz em ajudar qualquer amigo do Dr. Trench, em qualquer situação, com todos os meus recursos e qualidades.

COKANE: Caro senhor. É mesmo muito bondoso. Eu e Trench confabulávamos há pouco sobre a carta, deve haver um ou dois pontos que nos deixaram um tanto confusos. [*escrupuloso*] Mas não permiti que Harry o perguntasse. Não mesmo. Eu o alertei que, por uma questão de educação, seria mais delicado, esperar que o senhor, voluntariamente, nos desse a informação necessária.

SARTORIUS: Hum! Posso ouvir o que escreveu?

COKANE. 'My dear aunt Maria'. That is, Trench's dear Aunt Maria, my friend Lady Roxdale. You understand that I am only drafting a letter for Trench to copy.

SARTORIUS. Quite so. Will you proceed; or would it help you if I were to suggest a word or two?

COKANE [*effusively*] Your suggestions will be most valuable, my dear sir, most welcome.

SARTORIUS. I think I should begin to in some such way as this. 'In travelling with my friend Mr. Cokane up the Rhine—'

COKANE [*murmuring as he writes*] Invaluable, invaluable. The very thing. '— my friend Mr. Cokane up the Rhine—'

SARTORIUS. 'I have made the acquaintance of' — or you may say 'picked up' or 'come across', if you think that would suit your friend style better. We must not be too formal.

COKANE. 'Picked up'! oh no: too *dégagé*, Mr Sartorius, too *dégagé*. I should say 'had the privilege of becoming acquainted with.'

SARTORIUS [*quickly*] By no means: Lady Roxdale must judge of that for herself. Let it stand as I said. 'I have made the acquaintance of a young lady, the daughter of —' [*He hesitates*].

COKANE [*writing*] 'acquaintance of a young lady, the daughter of' — yes?

SARTORIUS. 'of' — you had better say a 'gentleman'.

COKANE [*surprised*] Of course.

SARTORIUS [*with sudden passion*] It is not of course, sir. [Cokane, startled, looks at him dawning suspicion. Sartorius recovers himself somewhat shamefacedly]. Hm! '— of a gentleman of considerable wealth and position—'

COKANE [*echoing him with a new note of coldness in his voice as he writes the last words*] '— and position.'

SARTORIUS. 'which, however, he has made entirely for himself.' [Cokane, now fully enlightened, stares at him instead of writing]. Have you written that?

COKANE: ‘Querida Tia Maria’ – digo, querida Tia Maria de Trench, minha amiga, Lady Roxdale. O senhor vê que eu estou apenas rascunhando a carta para que ele copie.

SARTORIUS: Entendo. Irá prosseguir, ou ajudaria se eu sugerisse uma ou duas palavrinhas?

COKANE [*efusivo*] Suas sugestões serão de muito valor, caro senhor, muito bem vindas.

SARTORIUS: Eu começaria assim: ‘Em viagem pelo Reno com meu amigo Cokane’

COKANE [*murmurando enquanto escreve*] Valiosas, valiosas, cada palavra, ‘pelo Reno com meu amigo Cokane’

SARTORIUS: ‘cheguei a conhecer’ – ou seria melhor ‘fiz amizade com’, ou ‘topei com’, se acha que soa mais ao estilo do seu amigo. Não devemos ser tão formais.

COKANE: ‘Fiz amizade?’ Ah, não. Muito degagé, muito degagé! Eu diria: ‘tive o privilégio de me tornar conhecido de’.

SARTORIUS [*rapidamente*] De jeito nenhum. Lady Roxdale deve julgar por ela mesma. Vamos deixar como eu disse: ‘Cheguei a conhecer uma jovem dama, filha de...’ [*hesita*]

COKANE [*escrevendo*] ‘conhecer uma jovem dama, filha de...’ De?

SARTORIUS: ‘de’ ... melhor dizer, ‘de um senhor respeitável’.

COKANE [*surpreso*] Naturalmente.

SARTORIUS [*com uma súbita irritação*] Não há nada de natural, senhor. [*Cokane, chocado, olha para ele com uma ponta de desconfiança. Sartorius se recupera um pouco envergonhado.*] Hum! ‘ – de um de um senhor respeitável de considerável fortuna e posição’

COKANE [*repetindo com um tom de frieza na voz enquanto escreve as últimas palavras*] ‘e posição’.

SARTORIUS: ‘que embora tenha sido conquistada por ele mesmo’ [*Cokane, agora, claramente desconfiado, o encara ao invés de escrever*] Anotou isto?

COKANE [*expanding into an attitude of patronage and encouragement*] Ah, indeed. Quite so, quite so. [*he writes*] ‘ – entirely for himself.’ Just so. Proceed, Sartorius, proceed. Very clearly expressed.

SARTORIUS. ‘The young lady will inherit the bulk of her father’s fortune, and will be liberally treated on her marriage. Her education has been of the most expensive and complete kind obtainable; and her surroundings have been characterized by the strictest refinement. She is in every essential particular – ’

COKANE [*interrupting*] Excuse the remark; but dont you think this is rather too much in the style of a prospectus of the young lady? I throw out the suggestion as a matter of taste.

SARTORIUS [*troubled*] Perhaps you are right. I am of course not dictating the exact words; –

COKANE. Of course not: of course not.

SARTORIUS. – but I desire that there may be no wrong impression as to my daughter’s – er – breeding. As to myself –

COKANE. Oh, it will be sufficient to mention your profession, your pursuits, or – [*He pauses; and they look pretty hard at one another*].

SARTORIUS [*very deliberately*] My income, sir, is derived from the rental of a very extensive real state in London. Lady Roxdale is one of the head landlords; and Dr. Trench holds a mortgage from which, if I mistake not, his entire income is derived. The truth is, Mr. Cokane, I am quite well acquainted with Dr. Trench’s positions and affairs; and I have a long desired to know him personally.

COKANE [*again obsequious, but still inquisitive*] What a remarkable coincidence! In what quarter is the state situated, did you say?

SARTORIUS. In London, sir. Its management occupies as much of my time as is not devoted to the ordinary pursuits of a gentleman. [*He rises and takes out his card case*]. The rest I leave to your discretion. [*He leaves a card on the table*].

COKANE [*se desdobrando numa atitude de encorajamento e apoio*] Ah, claro. Muito bem, muito bem. [*escreve*] ‘conquistada por ele mesmo’ Exatamente. Prossiga, Sr. Sartorius, prossiga. Muito bem dito.

SARTORIUS: ‘A jovem dama herdará grande parte da fortuna do pai, que será deliberadamente recebida em seu casamento. Sua educação foi a mais cara e completa que se tem notícia. O meio em que vive é de um total refinamento. Ela é absolutamente especial’...

COKANE [*interrompendo*] Se me permite a intromissão, o senhor não acha demasiado para o perfil de uma moça tão jovem? Estou sugerindo, apenas por uma questão de estilo.

SARTORIUS [*perturbado*] Talvez tenha razão. É claro que não precisa ser exatamente com estas palavras –

COKANE: Claro que não. Claro que não.

SARTORIUS: Mas não quero que haja uma má impressão da minha filha... da sua... er... classe – assim como da minha.

COKANE: Oh, mas não seria adequado mencionar sua profissão, ou ocupação, ou... [*eles se olham bem firme*]

SARTORIUS [*deliberadamente*] Minhas finanças, caro senhor, vêm do aluguel de uma grande propriedade em Londres. Lady Roxdale é uma das principais senhorias. Dr. Trench possui uma das hipotecas, de onde vêm, se não me engano, todo o dinheiro dele. Na verdade, Sr. Cokane, tenho bastante conhecimento das relações e do status de Trench. Há tempos queria conhecê-lo pessoalmente.

COKANE [*novamente subserviente, mas ainda curioso*] Mas que coincidência incrível! Onde fica mesmo a sua propriedade?

SARTORIUS: Em Londres, meu senhor. A administração consome um tempo precioso, que eu deveria estar dedicando às atividades normais de um senhor da minha idade. [*levanta e pega sua carteira*] Sobre o resto, conto com sua discrição. [*deixa um cartão sobre a mesa*]

That is my address at Surbiton. If it should unfortunately happen, Mr. Cokane, that this leads to nothing but a disappointment for Blanche, probably she would rather not see you afterwards. But if all turns out as we hope, Dr. Trench's best friends will then be our best friends.

COKANE [*rising and confronting Sartorius confidently, pencil and paper in hand*] Rely on me, Mr. Sartorius. The letter is already finished here [*pointing to his brain*]. In five minutes it will be finished there [*He points to the paper: nods to emphasize the assertion; and begins to pace up and down the garden, writing, and tapping his forehead from time to time as he goes, with every appearance of severe intellectual exertion*].

SARTORIUS [*calling through the gate after a glance at his watch*] Blanche.

BLANCHE [*replying in the distance*] Yes?

SARTORIUS. Time, my dear. [*He goes into the table d'hôte*].

BLANCHE [*nearer*] Coming. [*She comes back through the gate, followed by Trench*].

TRENCH [*in a half whisper, as Blanche goes towards the table d'hôte*] Blanche, stop. One moment. [*She stops*]. We must be careful when your father is by. I had to promise him not to regard anything as settled until I hear from my people at home.

BLANCHE [*chilled*] Oh, I see. Your family may object to me and then it will be all over between us. They are almost sure to.

TRENCH [*anxiously*] Don't say that, Blanche it sounds as if you didn't care. I hope you regard it as settled. You haven't made any promises, you know.

BLANCHE [*earnestly*] Yes, I have I promised papa too. But I have broken my promise for your sake. I suppose I am not so conscientious as you. And if the matter is not to be regarded as settled, family or no family, promise or no promise, let us break it off here and now.

TRENCH [*intoxicated with affection*] Blanche, on my most sacred honor, family or no family, promise or no promise – [*The waiter reappears at the table d'hôte entrance, ringing his bell*]. Damn that noise!

Este é meu endereço em Surbiton. Se algo de ruim acontecer, Sr. Cokane, que cause a menor contrariedade a Blanche, ela provavelmente não os verá novamente. Mas, se tudo acontecer como nós esperamos, os melhores amigos de Trench serão também os nossos.

COKANE [*levantando e enfrentando Sartorius em segredo, com lápis e papel na mão*] Conte comigo, Sr. Sartorius. A carta já está pronta aqui [*aponta para a própria cabeça*] e em cinco minutos estará pronta ali. [*aponta para o papel, se inclina para reforçar a declaração, começa a circular pelo jardim, escrevendo, batendo na testa, às vezes, enquanto caminha, querendo parecer estar num exercício intelectual muito difícil*].

SARTORIUS [*chamando através do portão depois de consultar o relógio*] Blanche.

BLANCHE [*respondendo à distância*] Sim, papai?

SARTORIUS: Está na nossa hora, querida. [*entra no Table d'Hôte*]

BLANCHE [*mais perto*] Estou indo [*volta pelo portão seguida por Trench*]

TRENCH [*quase sussurrando, enquanto Blanche caminha em direção ao Table d'Hôte*] Blanche pare. Só um instante. [*ela pára*] Devemos ter cuidado quando seu pai está próximo. Prometi a ele não considerar a questão resolvida, enquanto a minha família não se pronunciar.

BLANCHE [*abatida*] Ah, entendo. Sua família pode não gostar de mim, e então, estará tudo acabado entre nós, o que é quase certo.

TRENCH [*ansioso*] Não diga isso, Blanche. Parece que não se importa. Eu espero que considere tudo resolvido. Você não fez promessa alguma, sabe disso.

BLANCHE [*veemente*] Fiz sim. Também prometi ao meu pai. Mas quebrei a promessa por sua causa. Talvez eu não seja tão escrupulosa quanto você. Mas se a questão é considerar ou não o namoro, com família ou sem família, com promessa ou sem promessa, vamos terminar tudo aqui e agora.

TRENCH [*cheio de ternura*] Blanche, com toda minha honestidade, com ou sem família, com ou sem promessa [*o garçom reaparece na entrada do Table d'Hôte, balançando o sino*] Maldito barulho!

COKANE [*as he comes to them, flourishing the letter*] Finished, dear boy, finished. Done to a turn, punctually to second. C'est fini, mon cher garçon c'est fini. [*Sartorius returns*]

SARTORIUS. Will you take Blanche in, Dr. Trench? [*Trench takes Blanche in to the table d'hôte*]. Is the letter finished, Mr. Cokane?

COKANE [*with an author's pride, handing his draft to Sartorius*] There! [*Sartorius reads it, nodding gravely over it with complete approval*].

SARTORIUS [*returning the draft*] Thank you, Mr. Cokane. You have the pen of a ready writer.

COKANE [*as they go in together*] Not at all, not at all. A little tact, Mr Sartorius, a little knowledge of the world, a little experience of women – [*They disappear into the annexe*].

COKANE [*sacudindo a carta enquanto vem até eles*] Pronto, meu rapaz, pronto. Feita de uma vez, pontualmente, no último segundo. [*Sartorius volta*]

SARTORIUS: Vai deixar Blanche entrar, Dr. Trench? [*Trench leva Blanche até o Table d'Hôte*] A carta está pronta, Sr. Cokane?

COKANE [*com o orgulho de um escritor entrega o rascunho a Sartorius*] Aqui está. [*Sartorius lê, se inclinando todo sobre a carta com total aprovação*].

SARTORIUS [*devolvendo o rascunho*] Obrigado, Sr. Cokane. Tem o estilo de um escritor nato.

COKANE [*enquanto entram juntos*] Não tenho nada, não tenho nada. É só um pouco de tato, um pouco de conhecimento de mundo, um pouco de experiência com mulheres [*desaparecem no anexo*].

ACT II

*In the library of a handsomely appointed villa at Surbiton on a sunny forenoon in September. Sartorius is busy at a writing table littered with business letters. The fireplace, decorated for a summer, is close behind him. The window is in the opposite wall. Between the table and the window Blanche, in her prettiest frock, sits reading *The Queen*. The door is in the middle. All the walls are lined with shelves of smarty tooled books, fitting into their places like bricks.*

SARTORIUS. Blanche.

BLANCHE. Yes, papa.

SARTORIUS. I have some news here.

BLANCHE. What is it?

SARTORIUS. I mean news for you – from Trench.

BLANCHE [*with affected indifference*] Indeed?

SARTORIUS, ‘Indeed?!’ Is that all you have to say to me? Oh, very well.

He resumes his work. Silence.

BLANCHE. What do his people say, papa?

SARTORIUS. His people? I dont know. [*Still busy*]. *Another pause.*

BLANCHE. What does he say?

SARTORIUS. He! He says nothing. [*He folds a letter leisurely, and looks for the envelope*]. He prefers to communicate the result of his – where did I put? – oh, here. Yes: he prefers to communicate the result in person.

BLANCHE [*springing up*] Oh, papa! When is he coming?

SARTORIUS. If he walks from the station, he may arrive in the course of the next half-hour. If he drives, he may be here at any moment.

BLANCHE [*making hastily for the door*] Oh!

SARTORIUS. Blanche.

ATO II

Ensolarada manhã de setembro, em Surbiton. Biblioteca de uma casa de campo muito bem montada. Sartorius está ocupado numa escrivaninha cheia de cartas comerciais. A lareira, decorada para o verão, está bem atrás dele; a janela fica na parede do outro lado. Entre a mesa e a janela, Blanche, com seu mais belo vestido, está sentada lendo “A Rainha”. A porta fica no meio. Todas as paredes estão cobertas por prateleiras de livros encaixados com perspicácia; todos em seus devidos lugares, como tijolos.

SARTORIUS: Blanche.

BLANCHE: Sim, papai.

SARTORIUS: Tenho novidades.

BLANCHE: Quais?

SARTORIUS: Novidades de Trench, pra você.

BLANCHE [*com uma indiferença exagerada*] Não me diga.

SARTORIUS: ‘Não me diga’? É tudo o que tem a dizer? Pois muito bem.

Ele volta ao trabalho. Silêncio.

BLANCHE: O que a família dele diz?

SARTORIUS: A família dele? Não sei. [*ainda ocupado*] *Outra pausa.*

BLANCHE: E o que ele diz, papai?

SARTORIUS: Ele? Não diz nada. [*dobra uma carta bem devagar e procura o envelope*] Ele prefere comunicar o resultado de seu... onde será que eu pus?... Ah sim, aqui está. Ele prefere comunicar o resultado pessoalmente.

BLANCHE [*levantando da cadeira*] Mas papai, quando ele virá?

SARTORIUS: Se vier a pé da estação, deve chegar em meia hora, se vier de carro, deve chegar a qualquer momento.

BLANCHE [*correndo em direção à porta*] Oh!

SARTORIUS: Blanche.

BLANCHE. Yes, papa.

SARTORIUS. You will of course not meet him until he has spoken to me.

BLANCHE [*hypocritically*] Of course not, papa. I shouldnt have thought of such a thing.

SARTORIUS. That is all. [*She is going, when he puts out his hand, and says with fatherly emotion*] My dear child. [*She responds by going over to kiss him. A tap at the door*]. Come in.

Lickcheese enters, carrying a black handbag. He is a shabby, needy man, with dirty face and linen, scrubby beard and whiskers, going bald. A nervous, wiry, pertinacious human terrier, judged by his mouth and eyes, but miserably apprehensive and servile before Sartorius. He bids Blanche 'Good morning, miss'; and she passes out with a slight and contemptuous recognition of him.

LICKCHEESE. Good morning, sir.

SARTORIUS [*harsh and peremptory*] Good morning.

LICKCHEESE [*taking a little sack of money from his bag*] Not much this morning, sir. I have just had the honor of making Dr Trench's acquaintance, sir.

SARTORIUS [*looking up from his writing, displeased*] Indeed?

LICKCHEESE. Yes, sir. Dr Trench asked his way of me, and was kind enough to drive me from the station.

SARTORIUS. Where is he, then?

LICKCHEESE. I left him in the hall, with his friend, sir. I should think he is speaking to Miss Sartorius.

SARTORIUS. Hm! What do you mean by his friend?

LICKCHEESE. There is a Mr Cokane with him, sir.

SARTORIUS. I see you have been talking to him, eh?

LICKCHEESE. As we drove along: yes, sir.

SARTORIUS [*sharply*] Why did you not come by the nine o'clock train?

LICKCHEESE. I thought –

BLANCHE: Sim, papai.

SARTORIUS: É claro que não irá vê-lo, enquanto ele não conversar comigo.

BLANCHE [*hipócrita*] Claro que não, papai. Isso nem me passou pela cabeça.

SARTORIUS: É só isso. [*Ela já está indo quando ele estende a mão e diz com um sentimento paternal*] Minha filha querida. [*Ela retribui dando-lhe um beijo. Alguém bate à porta*] Entra.

Lickcheese entra, carregando uma mala preta. É um homem pobre, maltrapilho; fisionomia e roupas imundas; barba por fazer, e bigode quase sem pêlos. A julgar por sua boca e olhos, parece um terrier bravo em forma de gente – feroz e magricela; mas, diante de Sartorius, se torna totalmente obediente e medroso. Ele cumprimenta Blanche ‘ – Bom dia, senhorita’; ela sai, sem lhe dar a menor atenção.

LICKCHEESE: Bom dia, patrão.

SARTORIUS [*rude e autoritário*] Bom dia.

LICKCHEESE [*pegando um pequeno saco de dinheiro da mala*] A manhã não rendeu muito, patrão. Acabei de ter a honra de conhecer o dotô Trench.

SARTORIUS [*voltando os olhos para os seus papéis, irritado*] Foi mesmo?

LICKCHEESE: Foi, sim sinhôr. Dotô Trench me pediu ajuda pra achar o caminho, e foi muito bacana, trouxe eu da estação até aqui.

SARTORIUS: Mas onde ele está?

LICKCHEESE: Tá lá na entrada junto c’um amigo. Acho que tá falando com a sua filha.

SARTORIUS: Hum! Quem é esse tal amigo?

LICKCHEESE: É um tal de seu Cokane, patrão.

SARTORIUS: Esteve conversando com ele, não foi?

LICKCHEESE: Tive, sim sinhôr. A viagem toda.

SARTORIUS [*severo*] E por que não veio no trem das nove?

LICKCHEESE: Ah, eu pensei que...

SARTORIUS. It cannot be helped now; so never mind what you thought. But do not put off my business again to the last moment. Has there been any further trouble about the St Giles property?

LICKCHEESE. The Sanitary Inspector has been complaining again about No. 13 Robbin's Row. He says he'll bring it before the vestry.

SARTORIUS. Did you tell him that I am on the vestry?

LICKCHEESE. Yes, sir.

SARTORIUS. What did he say to that?

LICKCHEESE. Said he supposed so, or you wouldnt dare to break the law so scand'lous. I only tell you what he said.

SARTORIUS. Hm! Do you know his name?

LICKCHEESE. Yes, sir. Speakman.

SARTORIUS. Write it down in the diary for the day of the next meeting of the Health Committee. I will teach Mr. Speakman his duty to members of the vestry.

LICKCHEESE [*doubtfully*] The vestry cant hurt him, sir. He's under the Local Government Board.

SARTORIUS. I did not ask you that. Let me see the books. [*Lickcheese produces the rent book, and hands it to Sartorius; then makes the desired entry in the diary on the table, watching Sartorius with misgiving as the rent book is examined. Sartorius rises, frowning*]. One pound four for repairs to number thirteen! What does this mean?

LICKCHEESE. Well, sir, it was the staircase on the third floor. It was downright dangerous: there werent but three whole steps in it, and no handrail. I thought it best to have a few boards put in.

SARTORIUS. Boards! Firewood, sir, firewood! They will burn every stick of it. You have spent twenty-four shillings of my money on firewood for them.

LICKCHEESE. There ought to be stone stairs, sir: it would be a saving in the long run. The clergyman says –

SARTORIUS. What! Who says?

LICKCHEESE. The clergyman, sir, only the clergyman. Not that I make much account of him; but if you knew how he has worried me over that staircase –

SARTORIUS: Não vale a pena ouvir o que pensa, nem me interessa. Não adie os negócios mais uma vez. Houve mais algum aborrecimento em Saint Giles?

LICKCHEESE: O fiscal da vigilância sanitária tá reclamando do número 13 da Rua Robbins. Disse que vai denunciar pro conselho paroquial.

SARTORIUS: Disse a ele que eu faço parte do conselho?

LICKCHEESE: Disse, sim senhor.

SARTORIUS: E o que ele respondeu?

LICKCHEESE: Disse mais ou menos assim ‘que o senhor não ia se atrever a infringir uma lei tão descaradamente’. Só tô repetindo o que ele disse.

SARTORIUS: Sabe o nome desse aí?

LICKCHEESE: Sei, sim senhor. É o seu Falante.

SARTORIUS: Escreva na pauta do dia da próxima reunião da Secretaria da Saúde. Vou ensinar ao ‘seu Falante’ sobre como respeitar os membros do conselho paroquial.

LICKCHEESE [*duvidoso*] O conselho não pode fazer nada contra ele não, patrão. Ele tá a serviço do governo.

SARTORIUS: Eu lhe perguntei alguma coisa? Deixe-me ver os livros. [*Lickcheese pega o livro de aluguéis e entrega para Sartorius; então, anota a pauta pedida no diário sobre a mesa, enquanto olha ansioso para Sartorius, que examina o livro. Sartorius se levanta, franzindo a testa*] Uma libra para consertos no número treze?! Mas o que significa isso?

LICKCHEESE: É a escada do terceiro andar, patrão. Tava muito perigosa! Só tinha três degrau inteiro e nenhum corrimão. Achei melhor botar umas tábua em cima.

SARTORIUS: Tábuas? Madeira, meu Deus, madeira. Vão queimar cada pedaço. Você gastou vinte e quatro xelins meus em lenha pra eles.

LICKCHEESE: Era pra ser de pedra, patrão. Seria a solução, no final das conta. O pastor disse que...

SARTORIUS: O quê?! Quem disse?

LICKCHEESE: O pastor, patrão, o pastor. Num é q’eu dê muita bola pra ele não, mas se o senhor soubesse como ele me incomodou por causa dessa escada...

SARTORIUS. I am an Englishman; and I will suffer no priest to interfere in my business. [*He turns suddenly on Lickcheese*]. Now look here, Mr. Lickcheese! This is the third time this year that you have brought me a bill of over a pound for repairs. I have warned you repeatedly against dealing with these tenement houses as if they were mansions in a West-End square. I have had occasion to warn you too against discussing my affairs with strangers. You have chosen to disregard my wishes. You are discharged.

LICKCHEESE [*dismayed*] Oh, sir, dont say that.

SARTORIUS [*fiercely*] You are discharged.

LICKCHEESE. Well, Mr Sartorius, it is hard, So it is. No man alive could have screwed more out of them poor destitute devils for you than I have, or spent less in doing it. I have dirtied my hands at it until theyre not fit for clean work hardly; and now you turn me –

SARTORIUS [*interrupting him menacingly*] What do you mean by dirtying your hands? If I find that you have stepped an inch outside the letter of the law, Mr Lickcheese, I will prosecute you myself. The way to keep your hands clean is to gain the confidence of your employers. You will do well to bear that in mind in your next situation.

THE PARLORMAID [*opening the door*] Mr Trench and Mr Cokane.

Cokane and Trench come in: Trench festively dressed and in buoyant spirits: Cokane highly self-satisfied.

SARTORIUS. How do you do, Dr Trench? Good morning, Mr Cokane. I am pleased to see you here. Mr Lickcheese: you will place your accounts and money on the table: I will examine them and settle with you presently.

Lickcheese retires to the table, and begins to arrange his accounts, greatly depressed. The parlormaid withdraws.

TRENCH [*glancing at Lickcheese*] I hope we're not in the way.

SARTORIUS. By no means. Sit down, pray. I fear you have been kept waiting.

SARTORIUS: Sou um cidadão inglês. Não vou deixar nenhum pastor interferir nos meus negócios. [*se volta de repente para Lickcheese*] Mas olhe aqui, Sr. Lickcheese, é a terceira vez no ano que o senhor me traz conta de conserto, custando mais de uma libra. Já o alertei várias vezes pra não tratar destes cortiços como se fossem as mansões da West-End Square. Também o proibi de falar dos meus negócios com estranhos. E o senhor insiste em me desobedecer. Está despedido.

LICKCHEESE [*destruído*] Mas patrão, num diga isso não!

SARTORIUS [*severo*] Des-pe-di-do!

LICKCHEESE: Mas seu Sartorius, isso é muito injusto, muito injusto mesmo. Nenhum outro arrancou mais dinheiro daqueles pobre miserável do que eu, gastando tão pouco. Sujei essas mão aqui, que nem foram feita pra trabalho pesado, e é isso que eu ganho em troca?

SARTORIUS [*o interrompe, com um tom ameaçador*] O que quis dizer com sujar suas mãos? Se eu descobrir que você deu um passo em falso, de uma polegada que seja, fora da lei, Sr. Lickcheese, eu mesmo irei denunciá-lo. A única forma de manter as mãos limpas é conquistar a confiança dos seus superiores. Lembre-se disso no seu próximo emprego.

A EMPREGADA [*abrindo a porta*] Sr. Trench e Sr. Cokane.

Cokane e Trench entram. Trench está todo contente, e Cokane, altamente satisfeito.

SARTORIUS: Como vai, Dr. Trench? Bom dia, Sr. Cokane. Que prazer em vê-los aqui. Sr. Lickcheese, ponha as contas e o dinheiro na mesa, que vou examinar e acertar na sua presença.

Lickcheese, muito deprimido, se afasta da mesa e começa a organizar suas contas. A empregada se retira.

TRENCH [*olhando para Lickcheese*] Espero que a gente não esteja atrapalhando.

SARTORIUS: De forma alguma. Sentem-se, por favor. Receio tê-los deixado esperando.

TRENCH [taking Blanche's chair] Not at all. We've only just come in. [He takes out a packet of letters, and begins untying them]

COKANE [going to a chair nearer the window but stopping to look admiringly round before sitting down] You must be happy here with all these books, Mr Sartorius. A literary atmosphere.

SARTORIUS [resuming his seat] I have not looked into them. They are pleasant for Blanche occasionally when she wishes to read. I chose the house because it is on gravel. The death-rate is very low.

TRENCH [triumphantly] I have any amount of letters for you. All my people are delighted that I am going to settle. Aunt Maria wants Blanche to be married from her house. [He hands Sartorius a letter].

SARTORIUS. Aunt Maria?

COKANE. Lady Roxdale, my dear sir: he means Lady Roxdale. Do express yourself with a little more tact, my dear fellow.

TRENCH. Lady Roxdale, of course. Uncle Harry –

COKANE. Sir Harry Trench. His godfather, my dear sir, his godfather.

TRENCH. Just so. The pleasantest fellow for his age you ever met. He offers us his house at St Andrews for a couple of months, if we care to pass our honeymoon there. [He hands Sartorius another letter]. It's the sort of house nobody can live in, you know; but it's a nice thing for him to offer. Don't you think so?

SARTORIUS [dissembling a thrill at the titles] No doubt. These seem very gratifying, Dr Trench.

TRENCH, Yes, aren't they? Aunt Maria has really behaved like a brick. If you read the postscript you'll see she spotted Cokane's hand in my letter. [Chuckling] He wrote it for me.

SARTORIUS [glancing at Cokane] Indeed! Mr Cokane evidently did it with great tact.

COKANE [returning the glance] Don't mention it.

TRENCH [gleefully] Well, what do you say now, Mr Sartorius? May we regard the matter as settled at last?

TRENCH [*pegando a cadeira de Blanche*] Ah, não. Acabamos de chegar. [*pega um pacote de cartas e começa a desembulhá-lo*]

COKANE [*vai para uma cadeira mais perto da janela, mas pára, olhando ao redor com admiração antes de se sentar*] O senhor deve ser muito feliz aqui com todos estes livros, Sr. Sartorius. Uma atmosfera literária.

SARTORIUS [*voltando a se sentar*] Nem ponho os olhos neles! São do agrado de Blanche. É ela que lê, de vez em quando. Escolhi esta casa porque está sobre pedras. A taxa de mortalidade é bem baixa.

TRENCH [*triumfante*] Tenho uma porção de cartas. Toda minha família está contente porque vou me casar. Tia Maria quer que Blanche se case em sua residência. [*entrega a carta para Sartorius*]

SARTORIUS: Tia Maria?!

COKANE: Lady Roxdale, meu caro senhor, ele quis dizer Lady Roxdale. Meu rapaz, expresse-se com um pouco mais de elegância.

TRENCH: Claro. Lady Roxdale. Tio Harry...

COKANE: Sir Harry Trench, o padrinho, caro senhor, o padrinho.

TRENCH: Exatamente. O cara mais divertido que o senhor pode conhecer. Ofereceu sua casa em Saint Andrews por dois meses, se a gente quiser passar a lua de mel. [*entrega outra carta para Sartorius*] É o tipo de casa em que ninguém consegue morar, mas é muito gentil da parte dele nos oferecer, não acha?

SARTORIUS [*fingindo interesse pelo assunto*] Sem dúvida. Parecem gentis, Dr. Trench.

TRENCH: E não são? Tia Maria mesmo é uma excelente pessoa. Se o senhor ler o p.s., vai ver que ela percebeu que tem as mãos de Cokane na minha carta. [*com um risinho*] Ele escreveu pra mim.

SARTORIUS [*olhando para Cokane*] De fato. Sr. Cokane certamente a escreveu com muito tato.

COKANE [*retribuindo o olhar*] Não diga isso.

TRENCH [*com alegria*] Bom, o que me diz, Sr. Sartorius? A gente pode dizer que tá tudo certo, então?

SARTORIUS. Quite settled. [*He rises and offers his hand. Trench, glowing with gratitude, rises and shakes it vehemently, unable to find words for his feelings*].

COKANE [*coming between them*]. Allow me to congratulate you both. [*He shakes hands with the two at the same time*].

SARTORIUS. And now, gentlemen, I have a word to say to my daughter. Dr Trench: you will not, I hope, grudge me the pleasure of breaking this news to her: I have had to disappoint her more than once since I last saw you. Will you excuse me for ten minutes?

COKANE [*in a flush of friendly protest*] My dear sir: can you ask?

TRENCH. Certainly.

SARTORIUS. Thank you. [*He goes out*].

TRENCH [*chuckling again*] He wont have any news to break, poor old boy: she's seen all the letters already.

COKANE. I must say your behavior has been far from straightforward, Harry. You have been carrying on a clandestine correspondence.

LICKCHEESE [*stealthily*] Gentlemen –

TRENCH and COKANE. [*turning: they had forgotten his presence*] Hallo!

LICKCHEESE [*coming between them very humbly, but in mortal anxiety and haste*] Look here, gentlemen. [*To Trench*] You, sir, I address myself to more particlar. Will you say a word in my favor to the guvnor? He's just given me the sack; and I have four children looking to me for their bread. A word from you, sir, on this happy day, might get him to take me on again.

TRENCH [*embarrassed*] Well, you see, Mr Lickcheese, I dont see how I can interfere. I'm very sorry, of course.

COKANE. Certainly you cannot interfere. It would be in the most execrable taste.

LICKCHEESE. Oh, gentlemen, youre young; and you dont know what loss of employment means to the like of me. What harm would it do you to help a poor man? Just listen to the circumstances, sir. I only –

SARTORIUS: Tudo certo. [*levanta e estende a mão. Trench, irradiando gratidão, levanta e aperta a mão de Sartorius com veemência, incapaz de expressar sua emoção com palavras*]

COKANE [*se colocando entre os dois*] Deixe-me felicitá-los. [*aperta a mão dos dois ao mesmo tempo*]

SARTORIUS: Agora, senhores, preciso dar uma palavrinha com a minha filha. Dr. Trench, não vai se importar em me conceder o prazer de comunicar a novidade a ela, não é? Eu a aborreci por mais de uma vez, desde que os encontrei. Me dão licença por dez minutos?

COKANE [*num rompante de protesto amigável*] Meu caro senhor, precisa pedir?

TRENCH: Claro.

SARTORIUS: Obrigado. [*sai*]

TRENCH [*novamente com um sorrisinho*] Não há nenhuma novidade pra contar, pobre senhor. Ela já leu todas as cartas.

COKANE: Preciso dizer que sua conduta está pra lá de desonesta, Harry. Mantendo uma correspondência clandestina...

LICKCHEESE [*discretamente*] Sinhôres.

TRENCH e COKANE [*se virando, tinham esquecido dele*] Olá.

LICKCHEESE [*entre os dois, muito humilde, mas extremamente apressado e ansioso*] Por favor, sinhôres. [*para Trench*] Principalmente o sinhôr. Pode falar com o patrão por mim? Ele acabou de me colocar no olho da rua, e eu tenho quatro filhos pra dar de comer. Uma palavrinha sua, sinhôr, num dia feliz como este, podia fazer ele mudar de idéia.

TRENCH [*constrangido*] Bem, Sr. Lickcheese, não sei como posso ajudá-lo. Sinto muito mesmo.

COKANE: É claro que não pode ajudá-lo. Seria de péssimo gosto.

LICKCHEESE: Os sinhôres são tão jovens. Não sabem o que é pra alguém como eu perder trabalho. O quê que custa pros sinhôres ajudar um pobre homem? Me escutem, por favor, eu só...

TRENCH [*moved, but snatching at an excuse for taking a high tone in avoiding the unpleasantness of helping him*] No: I had rather not. Excuse my saying plainly that I think Mr Sartorius is not a man to act hastily or harshly. I have always found him very fair and generous; and I believe he is a better judge of the circumstances than I am.

COKANE [*inquisitive*] I think you ought to hear the circumstances, Harry. It can do no harm. Hear the circumstances by all means.

LICKCHEESE. Never mind, sir: it aint any use. When I hear that man called generous and fair! – well, never mind.

TRENCH [*severely*] If you wish me to do anything for you, Mr Lickcheese, let me tell you that you are not going the right way about it in speaking ill of Mr Sartorius.

LICKCHEESE. Have I said one word against him, sir? I leave it to your friend: have I said a word?

COKANE. True: true. Quite true. Harry: be just.

LICKCHEESE. Mark my words, gentlemen: he'll find what a man he's lost the very first week's rents the new man'll bring him. Youll find the difference yourself, Dr Trench, if you or your children come into the property. Ive took money there when no other collector alive would have wrung it out. And this is the thanks I get for it! Why, see here, gentlemen! Look at that bag of money on the table. Hardly a penny of that but there was a hungry child crying for the bread it would have bought. But I got it for him – screwed and worried and bullied it out of them. I – look here, gentlemen: I'm pretty seasoned to the work; but theres money there that I couldnt have taken if it hadnt been for the thought of my own children depending on me for giving him satisfaction. And because I charged him four-and-twenty shillin to mend a staircase that three women have been hurt on, and that would have got him prosecuted for manslaughter if it had been let go much longer, he gives me the sack. Wouldnt listen to a word, though I would have offered to make up the money out of my own pocket: aye, and am willing to do it still if you will only put in a word for me.

TRENCH [*comovido, mas procurando uma desculpa para manter um tom educado ao disfarçar o seu desagrado em ajudá-lo*] Não, definitivamente não. Me desculpe mas, honestamente, não acho que o Sr. Sartorius seja um homem que aja de modo insensível ou cruel. Sempre o achei um homem muito generoso e justo. Creio que ele seja melhor do que eu pra avaliar os fatos.

COKANE [*curioso*] Acho que deveria ouvir, Harry, não custa nada. Ouça, de qualquer forma.

LICKCHEESE: Tudo bem, sinhôr, não vai adiantar. Só de ouvir aquele homem ser chamado de generoso e justo. Não, deixa pra lá.

TRENCH [*com severidade*] Se quer que eu faça alguma coisa, Sr. Lickcheese, não começou bem, falando mal do Sr. Sartorius.

LICKCHEESE: Eu falei alguma coisa contra ele, sinhôr? Pergunto ao seu amigo também, uma palavrinha que seja?

COKANE: É verdade, é bem verdade, seja justo Harry.

LICKCHEESE: Sinhôres, preste bem atenção no que eu vou dizer: ele vai dar valor ao homem q'ele perdeu logo na primeira semana de aluguel que esse outro trouxe. Você mesmo, Dr. Trench, vai notar a diferença, se vocês ou seus filho vire morar aqui. O dinheiro que eu arranquei deles, nenhum outro cobrador desse mundo vai arrancar. E é esse o agradecimento q'eu recebo! Vejam sinhôres! Olhem pr'aquela sacola de dinheiro em cima da mesa. Pra cada centavo daquele, tinha uma criança chorando pelo pão que ia poder comprar. Mas eu trouxe pra ele. Eu pressionei, eu extorqui, eu maltratei elas. E olhem q'eu tô bem calejado nesse trabalho, mas não teve um dinheiro daquele q'eu não peguei sem pensar nos meus filhinho esperando que eu desse de comer. E só porque eu cobre dele quatro xelins e vinte pra consertar uma escada, onde três mulheres já se machucaro, e poderia acusar ele de homicídio culposo, se não fizesse nada, ele me colocou no olho da rua. Não vão me ouvir, nem se eu tirar do meu próprio bolso? Sim, eu ia tirar se vocês falasse alguma coisa por mim.

TRENCH [*aghast*] You took money that ought to have fed starving children! Serve you right! If I had been the father of one of those children, I'd have given you something worse than the sack. I wouldn't say a word to save your soul, if you have such a thing. Mr. Sartorius was quite right.

LICKCHEESE [*staring at him, surprised into contemptuous amusement in the midst of his anxiety*] Just listen to this! Well, you are an innocent young gentleman. Do you suppose he sacked me because I was too hard? Not a bit on it; it was because I wasn't hard enough. I never heard him say he was satisfied yet: no, nor he wouldn't, not if I skinned em alive. I don't say he's the worst landlord in London: he couldn't be worse than some; but he's no better than the worst I ever had to do with. And, though I say it, I'm better than the best collector he ever done business with. I've screwed more and spent less on his properties than anyone would believe, that knows what such properties are. I know my merits, Dr Trench, and will speak for myself if no one else will.

COKANE. What description of properties? Houses?

LICKCHEESE. Tenement houses, let from week to week by the room or half room: aye, or quarter room. It pays when you know how to work it, sir. Nothing like it. It's been calculated on the cubic foot of space, sir, that you can get higher rents letting by the room than you can for a mansion in Park Lane.

TRENCH. I hope Mr Sartorius hasn't much of that sort of property, however it may pay.

LICKCHEESE. He has nothing else, sir; and he shews his sense in it, too. Every few hundred pounds he could scrape together he bought old houses with: houses that you wouldn't hardly look at without holding your nose. He has em in St Giles's: he has em in Marylebone: he has em in Bethnal Green. Just look how he lives himself, and you'll see the good of it to him. He likes a low deathrate and a gravel soil for himself, he does. You come down with me to Robbins's Row; and I'll shew you a soil and a death-rate, I will! And, mind you, it's me that makes it pay him so well. Catch him going down to collect his own rents! Not likely!

TRENCH. Do you mean to say that all his property – all his means – come from this sort of thing?

LICKCHEESE. Every penny of it, sir.

TRENCH [*horrorizado*] Você extorquiou dinheiro que era pra alimentar crianças famintas?! Bem feito pra você! Se eu fosse o pai de uma delas, teria feito pior do que colocá-lo na rua! Sr. Sartorius tem toda razão. Não direi nada em favor de sua alma, se é que tem uma!

LICKCHEESE [*com os olhos arregalados, atônito, se divertindo, em meio a sua ansiedade*] Escuta aqui! Vocês são muito tonto. Acha q'eu fui despedido por que fui duro demais? Num foi isso, não. Foi porque num fui cruel o tanto que ele queria. Nunca ouvi ele dizer que tava satisfeito, não, não. Não antes que eu esfolasse eles tudo vivo. Num digo que ele seja o pior de todos os proprietário de Londres, não. Pode não ser o pior deles, mas também não é melhor do que o pior q'eu já trabalhei. E, mesmo assim, sou o melhor dos melhor cobrador, que ele já teve. Eu extorqui mais e gastei menos nas propriedade dele do que qualquer um pode acreditar. Conheço minhas qualidade, dotô Trench, eu falo delas, mesmo que ninguém reconheça.

COKANE: Que espécie de propriedades? Casas?

LICKCHEESE: Cortiços. Um quarto, metade de um quarto, ou um quarto de um quarto, alugados por semana. Quando você sabe lidar com eles, compensa. Não há nada melhor. O preço é calculado por cada pé cúbico do espaço. Você pode pagar mais por um quarto desse do que por uma mansão em Park Lane.

TRENCH: Espero que o Sr. Sartorius não tenha mais este tipo de propriedade, qualquer que seja o rendimento.

LICKCHEESE: Num tem mesmo, não sinhôr. Ele ainda tem um pouco de juízo. Pra cada cem libras q'ele junta, ele compra mais casa velha; umas casa que você num consegue nem olhar sem fechar o nariz. Ele tem casa em Saint Giles, ele tem casa em Marylebone, ele tem casa em Bethnal Green. É só olhar como ele vive pra ver como isso é bom pra ele. Ele gosta de baixa mortalidade e um solo de pedregulho pra ele, isso ele gosta. Mas vamo comigo até a Rua Robbins e eu mostro o solo e a mortalidade de lá, mostro sim. E prestem bem atenção: sou eu quem faz isso lucrar tanto. Mande ele mesmo cobrar o aluguel! Duvido que ele vá!

TRENCH: Quer dizer que todos os bens, tudo que ele tem, vêm desse tipo de coisa?

LICKCHEESE: Vem, sim sinhôr. Cada centavo.

Trench, overwhelmed, has to sit down.

COKANE [*looking compassionately at him*] Ah, my dear fellow, the love of money is the root of all evil.

LICKCHEESE. Yes, sir; and we'd all like to have the tree growing in our garden.

COKANE [*revolted*] Mr Lickcheese: I did not address myself to you. I do not wish to be severe with you; but there is something peculiarly repugnant to my feelings in the calling of a rent collector.

LICKCHEESE. It's no worse than many another. I have my children looking to me.

COKANE. True: I admit it. So has our friend Sartorius. His affection for his daughter is a redeeming point – a redeeming point, certainly.

LICKCHEESE. She's a lucky daughter, sir. Many another daughter has been turned out upon the streets to gratify his affection for her. That's what business is, sir, you see. Come, sir: I think your friend will say a word for me now he knows I'm not in fault.

TRENCH [*rising angrily*] I will not. It's a damnable business from beginning to end; and you deserve no better luck for helping in it. I've seen it all among the out-patients at the hospital; and it used to make my blood boil to think that such things couldn't be prevented.

LICKCHEESE [*his suppressed spleen breaking out*] Oh indeed, sir. But I suppose you'll take your share when you marry Miss Blanche, all the same. [*Furiously*] Which of us is the worse. I should like to know? me that wrings the money out to keep a home over my children, or you that spend it and try to shove the blame on to me?

COKANE. A most improper observation to address to a gentleman, Mr Lickcheese! A most revolutionary sentiment!

LICKCHEESE. Perhaps so. But then Robbins's Row ain't a school for manners. You collect a week or two there – you're welcome to my place if I can't keep it for myself – and you'll hear a little plain speaking, you will.

COKANE [*with dignity*] Do you know to whom you are speaking, my good man?

Trench, estarrecido, precisa se sentar.

COKANE [*olhando para Trench, compassivo*] Ah, meu rapaz, o apego ao dinheiro é a raiz de todo mal.

LICKCHEESE: É, sim sinhôr. Mas todo mundo ia adorar ter uma árvore dessa crescendo no quintal, né?

COKANE [*revoltado*] Sr. Lickcheese, não lhe dirigi a palavra. Não quero ser rude com o senhor, mas há algo aqui que me causa uma certa repulsa neste seu trabalho.

LICKCHEESE: Não sou nada pior do que muitos por aí. Tenho meus filho pra sustentar.

COKANE: É verdade, eu reconheço. Assim como nosso amigo Sartorius. O afeto por sua filha é algo que o redime, certamente o redime.

LICKCHEESE: É uma filha de sorte, meu sinhôr. Muitas outras filha devia sair em passeata pra agradecer o amor que ele tem por ela. Assim são os negócio, o sinhôr veja. Então, acho que o seu amigo vai concordar em falar por mim agora que já sabe que não tenho culpa.

TRENCH [*se levantando, com raiva*] Não vou. Esse é um negócio abominável do começo ao fim. Você não merece ajuda alguma. Vejo casos desse tipo entre os pacientes do hospital, e meu sangue ferve toda vez que penso que coisas assim não podem ser evitadas.

LICKCHEESE [*o mau-humor reprimido explode*] Claro, meu rapaz. Mas eu imagino que vai querer pegar sua parte quando casar com a senhorita Blanche, mesmo assim. [*furioso*] Qual de nós é o pior? Eu, que arranco dinheiro pra manter uma casa com meus filho? Ou o sinhôr, que gasta o dinheiro, e tenta jogar a culpa em mim?

COKANE: A observação mais inadequada a se fazer sobre um rapaz decente, Sr. Lickcheese! Que frase mais estúpida!

LICKCHEESE: Talvez, mas a Rua Robbins não é uma escola de boas maneira. Vão lá, cobrar uma ou duas semana. Vão viver na minha casa, que num cabe nem eu dentro, e logo vão tá falando igual um jumento, vão sim.

COKANE [*com dignidade*] Você sabe com quem está falando, meu bom homem?

LICKCHEESE [*recklessly*] I know well enough who I'm speaking to. What do I care for you, or a thousand such? I'm poor: that's enough to make a rascal of me. No consideration for me! nothing to be got by saying a word for me! [*Suddenly cringing to Trench*] Just a word, sir. It would cost you nothing. [*Sartorius appears at the door, unobserved*] Have some feeling for the poor.

TRENCH. I'm afraid you have shewn very little, by your own confession.

LICKCHEESE [*breaking out again*] More than your precious father-in-law, anyhow. I – [*Sartorius's voice, striking in with deadly coldness, paralyzes him*].

SARTORIUS. You will come here tomorrow not later than ten, Mr. Lickcheese, to conclude our business. I shall trouble you no further today. [*Lickcheese, cowed, goes out amid dead silence. Sartorius continues, after an awkward pause*] He is one of my agents or rather was; for I have unfortunately had to dismiss him for repeatedly disregarding my instructions. [*Trench says nothing. Sartorius throws off his embarrassment, and assumes a jocose, rallying air, unbecoming to him under any circumstances, and just now almost unbearably jarring*]. Blanche will be down presently, Harry [*Trench recoils*] – I suppose I must call you Harry now. What do you say to a stroll through the garden, Mr Cokane? We are celebrated here for our flowers.

COKANE. Charmed, my dear sir, charmed. Life here is an idyll – a perfect idyll. We were just dwelling on it.

SARTORIUS [*slyly*] Harry can follow with Blanche. She will be down directly.

TRENCH [*hastily*] No. I can't face her just now.

SARTORIUS [*rallying him*] Indeed! Ha, ha! Ha!

The laugh, the first they have heard from him, sets Trench's teeth on edge. Cokane is taken aback, but instantly recovers himself.

COKANE. Ha! ha! ha! Ho! ho!

TRENCH. But you don't understand.

SARTORIUS. Oh, I think we do, I think we do. Eh, Mr. Cokane? Ha! ha!

COKANE. I should think we do. Ha! ha! ha!

LICKCHEESE [*inconseqüente*] Sei bem com quem tô falando. Eu valho o quê pro sinhôr, mil libra? Sou pobre, e por isso, já sou mal-caráter. Nenhuma consideração por mim, nem uma palavrinha! [*de repente implorando a Trench*] Só uma palavrinha, sinhôr. Não custa nada. [*Sartorius aparece na porta, sem ser notado*] Tenha algum sentimento pelos pobre.

TRENCH: O senhor é que parece não ter muito.

LICKCHEESE [*irrompendo novamente*] Tenho mais do que seu valioso sogro, com toda certeza. Eu... [*a voz de Sartorius, que o interrompe com uma frieza mortal, o paralisa.*]

SARTORIUS: O senhor virá amanhã exatamente às dez horas, Sr. Lickcheese, para terminarmos nosso assunto. Não devo mais me aborrecer com o senhor por hoje. [*Lickcheese, intimidado, se vai, em meio a um profundo silêncio. Sartorius continua após uma pausa incômoda*] É um dos meus empregados, ou melhor, foi. Tive que despedi-lo, infelizmente, porque, por várias vezes, desrespeitou minhas instruções. [*Trench não fala nada. Sartorius abandona o seu constrangimento e adota um ar jocoso e reanimador, inadequado para ele em qualquer circunstância, e agora, quase que insuportavelmente dissonante.*] Blanche descera em breve, Harry. [*Trench recua*] Suponho que já posso chamá-lo pelo nome. O que me diz de um passeio pelo jardim, Sr. Cokane? Nós somos presenteados aqui por nossas flores.

COKANE: São encantadoras, meu caro senhor, encantadoras. A vida aqui é de um perfeito idílio. Já estávamos comentando isso.

SARTORIUS [*astuto*] Harry pode vir com Blanche. Logo, logo, ela virá.

TRENCH [*impaciente*] Não. Não posso encontrar com ela logo agora.

SARTORIUS [*animando-o*] Ah, não?! Ha, ha!

Esta risada, a primeira que eles ouvem dele, irrita Trench profundamente. Cokane fica confuso, mas se recompõe num instante.

COKANE: Ha! ha! ha! ho! ho!

TRENCH: Vocês não entendem.

SARTORIUS: Oh, nós entendemos, nós entendemos, hein, Sr. Cokane? Ha! ha!

COKANE: Acho que entendemos. Ha! ha! ha!

They go out together, laughing at him. He collapses into a chair shuddering in every nerve. Blanche appears at the door. Her face lights up when she sees that he is alone. She trips noiselessly to the back of his chair and clasps her hands over his eyes. With a convulsive start and exclamation he springs up and breaks away from her.

BLANCHE [*astonished*] Harry!

TRENCH [*with distracted politeness*] I beg your pardon. I was thinking – wont you sit down?

BLANCHE [*looking suspiciously at him*] Is anything the matter? [*She sits down slowly near the writing table. He takes Cokane's chair*].

TRENCH. No. Oh no.

BLANCHE. Papa has not been disagreeable, I hope.

TRENCH. No: I have hardly spoken to him since I was with you. [*He rises, takes up his chair, and plants it beside hers. This pleases her better. She looks at him with her most winning smile. A sort of sob breaks from him, and he catches her hands and kisses them passionately. Then, looking into her eyes with intense earnestness, he says*] Blanche: are you fond of money?

BLANCHE [*gaily*] Very. Are you going to give me any?

TRENCH [*wincing*] Dont make a joke of it: I'm serious. Do you know that we shall be very poor?

BLANCHE. Is that what made you look as if you had neuralgia?

TRENCH [*pleadingly*] My dear: it's no laughing matter. Do you know that I have a bare seven hundred a year to live on?

BLANCHE. How dreadful!

TRENCH. Blanche: it's very serious indeed: I assure you it is.

BLANCHE. It would keep me rather short in my housekeeping, dearest boy, if I had nothing of my own. But papa has promised me that I shall be richer than ever when we are married.

TRENCH. We must do the best we can with seven hundred. I think we ought to be self supporting.

Os dois saem juntos, rindo de Trench. Ele desaba numa cadeira com os nervos à flor da pele. Blanche aparece na porta. Seu rosto se ilumina quando vê que ele está sozinho. Ela caminha em silêncio por atrás da cadeira e cobre os olhos de Trench com as mãos. Com um tremendo susto e um grito ele se levanta e se desprende dela.

BLANCHE [atônita] Harry!

TRENCH [educado e meio atrapalhado] Me desculpe. Estava pensando... não quer se sentar?

BLANCHE [olhando para ele, desconfiada] Aconteceu alguma coisa? [senta devagar perto da escrivaninha. Pega a cadeira de Cokane]

TRENCH: Ah não, não.

BLANCHE: Papai não foi grosseiro, foi?

TRENCH: Não. Eu mal falei com ele desde que estive com você. [levanta, pega a cadeira e coloca ao lado dela. Isso a agrada. Ela o olha, sorrindo com muito charme. Um tipo de solução o ataca, ele segura as mãos dela, e as beija com paixão. E então, olhando em seus olhos com profunda sinceridade ele diz] Blanche, você gosta muito de dinheiro?

BLANCHE [alegre] Sim, muito. Tem algum pra me dar?

TRENCH [recuando] Não brinque com isso, eu tô falando sério. Sabe que seremos muito pobres?

BLANCHE: É isso que o faz olhar como se estivesse doente?

TRENCH [protestando] Minha querida, isso não é um piada. Sabe que tenho apenas setecentas libras por ano pra viver?

BLANCHE: Que horror!

TRENCH: Blanche, isso é realmente muito sério, pode acreditar.

BLANCHE: Isso poderia manter meu orçamento bem baixo, caro rapaz, se eu não tivesse meu próprio dinheiro. Mas papai me prometeu que eu serei mais rica do que nunca, quando a gente se casar.

TRENCH: A gente vai fazer o melhor que pode com setecentas libras. Acho que temos que ser independentes.

BLANCHE. That's just what I mean to be, Harry. If I were to eat up half your seven hundred, I should be making you twice as poor; but I'm going to make you twice as rich instead. [*He shakes his head*]. Has papa made any difficulty?

TRENCH [*rising with a sigh and taking his chair back to its former place*] No. None at all. [*He sits down dejectedly. When Blanche speaks again her face and voice betray the beginning of a struggle with her temper*].

BLANCHE. Harry: are you too proud to take money from my father?

TRENCH. Yes, Blanche: I am too proud.

BLANCHE [*after a pause*] That is not nice to me, Harry.

TRENCH. You must bear with me, Blanche. I – I can't explain. After all, it's very natural.

BLANCHE. Has it occurred to you that I may be proud too?

TRENCH. Oh, that's nonsense. No one will accuse you of marrying for money.

BLANCHE. No one would think the worse of me if I did, or of you either. [*She rises and begins to walk restlessly about*]. We really cannot live on seven hundred a year, Harry; and I don't think it quite fair of you to ask me merely because you are afraid of people talking.

TRENCH. It's not that alone, Blanche.

BLANCHE. What else is it, then?

TRENCH. Nothing. I –

BLANCHE [*getting behind him, and speaking with forced playfulness as she bends over him, her hands on his shoulders*] Of course it's nothing. Now don't be absurd, Harry: be good; and listen to me: I know how to settle it. You are too proud to owe anything to me; and I am too proud to owe anything to you. You have seven hundred a year. Well, I will take just seven hundred a year from papa at first; and then we shall be quits. Now, now, Harry, you know you've not a word to say against that.

TRENCH. It's impossible.

BLANCHE. Impossible!

TRENCH. Yes, impossible. I have resolved not to take any money from your father.

BLANCHE: É exatamente isso o que quero dizer, Harry. Se eu fosse gastar a metade das suas setecentas libras, eu te faria duas vezes mais pobre, mas não, eu vou te fazer duas vezes mais rico. *[ele balança a cabeça]* Papai colocou algum empecilho?

TRENCH *[levanta com um suspiro e leva sua cadeira de volta ao lugar de antes]* Não. Não mesmo. *[senta desanimado. Quando Blanche volta a falar, seu rosto e sua voz revelam o início de uma batalha contra o temperamento dela]*

BLANCHE: Harry, você é orgulhoso demais pra aceitar dinheiro do meu pai?

TRENCH: Sim, Blanche. Sou orgulhoso demais.

BLANCHE *[depois de uma pausa]* Isso não me parece bom, Harry.

TRENCH: Tenha paciência comigo, Blanche. Eu... eu não posso explicar. De qualquer forma, isso é muito natural, não acha?

BLANCHE: Já lhe ocorreu que eu também possa ser orgulhosa demais?

TRENCH: Oh, mas isso é um absurdo. Ninguém a acusaria de se casar por interesse.

BLANCHE: Ninguém pensaria o pior de mim se eu fizesse isso, e nem de você. *[levanta e começa a andar inquietamente]* Nós realmente não podemos viver com setecentas libras por ano, Harry. E eu não acho justo você me pedir isso só porque está com medo do que os outros vão dizer.

TRENCH: Não é só por isso, Blanche.

BLANCHE: E é porque mais, então?

TRENCH: Por nada. Eu...

BLANCHE *[chegando por trás dele e falando de um jeito meio forçado, enquanto se inclina sobre ele, as suas mãos estão sobre os ombros dele]* Claro que não é por nada. Não seja ridículo, Harry. Seja bonzinho e me escute: eu sei como resolver isso. Você é muito orgulhoso pra depender de mim, e eu sou muito orgulhosa pra depender de você. Você tem setecentas libras por ano, a mesma quantia que eu vou receber de papai no começo, e então, ficamos quites. Agora, Harry, não tem mais nenhuma razão pra reclamar.

TRENCH: Impossível!

BLANCHE: Impossível?!

TRENCH: Sim. Impossível. Decidi que não vou aceitar dinheiro algum do seu pai.

BLANCHE. But he'll give the money to me, not to you.

TRENCH. It's the same thing. [*With an effort to be sentimental*] I love you too well to see any distinction. [*He puts up his hand half-heartedly: she takes it over his shoulder with equal indecision. They are both trying hard to conciliate one another*].

BLANCHE. That's a very nice way of putting it, Harry; but I'm sure there's something I ought to know. Has papa been disagreeable?

TRENCH. No: he has been very kind – to me, at least. It's not that. It's nothing you can guess, Blanche. It would only pain you – perhaps offend you. I don't mean, of course, that we shall live always on seven hundred a year. I intend to go at my profession in earnest, and work my fingers to the bone.

BLANCHE [*Playing with his fingers, still over his shoulder*] But I shouldn't like you with your fingers worked to the bone, Harry. I must be told what the matter is. [*He takes his hand quickly away: she flushes angrily and her voice is no longer even an imitation of the voice of a lady as she exclaims*] I hate secrets; and I don't like to be treated as if I were a child.

TRENCH [*annoyed by her tone*] There's nothing to tell. I don't choose to trespass on your father's generosity: that's all.

BLANCHE. You had no objection half an hour ago, when you met me in the hall, and showed me all the letters. Your family doesn't object. Do you object?

TRENCH [*earnestly*] I do not indeed. It's only a question of money.

BLANCHE [*imploringly, the voice softening and refining for the last time*]. Harry: there's no use in our fencing in this way. Papa will never consent to my being absolutely dependent on you; and I don't like the idea of it myself. If you even mention such a thing to him you will break off the match: you will indeed.

TRENCH [*obstinately*] I can't help that.

BLANCHE [*white with rage*] You can't help! – Oh, I'm beginning to understand. I will save you the trouble. You can tell papa that *I* have broken off the match; and then there will be no further difficulty.

TRENCH [*taken aback*] What do you mean, Blanche? Are you offended?

BLANCHE. Offended! I How dare you ask me?

BLANCHE: Mas ele vai dar dinheiro pra mim, não pra você.

TRENCH: Dá no mesmo. [*se esforçando para parecer sentimental*] Amo tanto você, que não vejo a menor diferença. [*levanta uma das mãos até a altura do peito, ela pega a mão dele e passa a dela por cima de seus ombros, com a mesma indecisão. Os dois estão tentando fazer as pazes de verdade*]

BLANCHE: É uma ótima maneira de colocar as coisas, Harry, mas eu preciso saber: papai foi indelicado com você?

TRENCH: Não. Ele foi muito gentil – pelo menos comigo. Não é isso. Não é o que você tá pensando, Blanche. Isso só vai te machucar, talvez até te ofender. Não quero dizer que vamos passar o resto da vida com setecentas libras por ano. Eu pretendo levar a minha profissão a sério, dar o sangue pelo meu trabalho.

BLANCHE: Não gostaria que você precisasse dar o seu sangue, Harry. A questão é a seguinte. [*Ele afasta a mão rapidamente, ela fica vermelha de raiva, e sua voz se assemelha a de uma verdadeira dama quando diz*] Odeio segredos, e não gosto de ser tratada como uma criança.

TRENCH [*aborrecido com o tom de voz*] Não há nada a dizer. Eu prefiro não abusar da generosidade do seu pai, é só isso.

BLANCHE: Você não fez nenhuma objeção há meia hora atrás quando me encontrou no saguão, e me mostrou todas as cartas. Sua família não está contra nós. Por acaso você está?

TRENCH [*sinceramente*] De jeito nenhum. É só uma questão financeira.

BLANCHE [*implorando, com a mesma voz suave e refinada de antes*] Harry, seu argumento não vale nesse caso. Papai nunca vai permitir que eu seja totalmente dependente de você. Eu mesma não gosto da idéia. Se você falar uma coisa dessas pra ele, vai desmanchar o noivado.

TRENCH [*obstinado*] Não posso fazer nada.

BLANCHE [*pálida de raiva*] Não pode!? Ah, tô começando a entender. Vou poupar você desse problema. Você pode dizer a papai que *eu* desmanchei o noivado e, então, tudo estará resolvido.

TRENCH: O que quer dizer, Blanche? Ficou magoada?

BLANCHE: Se fiquei magoada?! Como ousa me perguntar isso?

TRENCH. Dare!

BLANCHE. How much more manly it would have been to confess that you were trifling with me that time on the Rhine! Why did you come here today? Why did you write to your people?

TRENCH. Well, Blanche, if you are going to lose your temper –

BLANCHE. That's no answer. You depended on your family to get you out of your engagement; and they did not object: they were only too glad to be rid of you. You were not mean enough to stay away, and not manly enough to tell the truth. You thought you could provoke me to break the engagement: that's so like a man - to try to put the woman in the wrong. Well, you have your way: I release you. I wish you'd opened my eyes by downright brutality; by striking me; by anything rather than shuffling as you have done.

TRENCH [*hotly*] Shuffling! If I'd thought you capable of turning on me like this, I'd never have spoken to you again. I've a good mind never to speak to you again.

BLANCHE. You shall not - not ever. I will take care of that [*going to the door*].

TRENCH [*alarmed*] What are you going to do?

BLANCHE. To get your letters: your false letters, and your presents: your hateful presents, to return them to you. I'm very glad it's all broken off; and if – [*as she puts her hand to the door it is opened from without by Sartorius, who enters and shuts it behind him*].

SARTORIUS [*interrupting her severely*] Hush, pray, Blanche: you are forgetting yourself: you can be heard all over the house. What is the matter?

BLANCHE [*too angry to care whether she is overheard or not*] You had better ask him. He has some excuse about money.

SARTORIUS. Excuse! Excuse for what?

BLANCHE. For throwing me over.

TRENCH [*vehemently*] I declare I never –

BLANCHE [*interrupting him still more vehemently*] You did. You did. You are doing nothing else –

TRENCH and BLANCHE [*together: each trying to shout down the other*] I am doing nothing – What else is it but –

TRENCH: Ouso!

BLANCHE: Quanto falta pra você confessar que tava se divertindo comigo aquele dia no navio? Por que veio aqui hoje? Por que escreveu pra sua família?

TRENCH: Bem, Blanche, se você vai perder a cabeça...

BLANCHE: Você não tem nenhuma resposta. Dependia da sua família pra escapar do seu compromisso e eles não se opuseram, ficaram até muito contentes em se verem livres de você. Você não foi egoísta o suficiente pra cair fora, e nem corajoso o bastante pra falar a verdade. Pensou que podia me fazer terminar tudo, não é? Os homens são todos iguais mesmo. Tentam sempre por a culpa na mulher. Siga seu caminho, Harry, eu libero você. Nunca pensei que você fosse abrir meus olhos com tamanha brutalidade, me machucando, me dispensando, como tá fazendo.

TRENCH [*exaltado*] Dispensando você?! Se eu soubesse que você seria capaz de me destratar desse jeito, eu nunca teria lhe dirigido a palavra. Não quero mais falar com você de novo.

BLANCHE: Pois não fale. Eu mesma cuido disso. [*indo até a porta*]

TRENCH [*alarmado*] Pra onde você vai?

BLANCHE: Pegar suas cartas, cheias de falsidades, e seus presentes, horríveis. Vou devolvê-los a você. Tô muito feliz de ter terminado tudo, e se... [*enquanto ela põe a mão na porta, esta é aberta por Sartorius, que entra e a fecha por trás dele*]

SARTORIUS [*interrompendo severamente*] Silêncio Blanche, por favor. Não vê que pode ser ouvida por toda casa? O que está acontecendo?

BLANCHE [*enfurecida demais para se importar se está sendo ouvida ou não*] Pergunta pra ele. Ele quer falar com o senhor sobre dinheiro.

SARTORIUS: Falar comigo? Sobre o quê?

BLANCHE: Sobre ter me dado um fora.

TRENCH: Olha aqui, eu nunca...

BLANCHE [*interrompendo ainda mais veemente*] Me deu um fora sim, me deu sim. Era o que estava fazendo...

TRENCH e BLANCHE [*um tentando gritar mais alto do que o outro*] Não fiz nada pra merecer / E tem mais –

– of the sort. You know very well that what you are saying throwing me over? But I don't care for you. I hate you

– is disgracefully untrue. It's a damned lie. I won't stand – I always hate you. Beastly – dirty – vile –

SARTORIUS [*in desperation at the noise*] Silence! [*Still more formidably*] Silence!! *They obey. He proceeds firmly*] Blanche: you must control your temper: I will not have these repeated scenes within hearing of the servants. Dr. Trench will answer for himself to me. You had better leave us. [*He opens the door, and calls*] Mr Cokane: will you kindly join us here?

COKANE [*in the conservatory*] Coming, my dear sir, coming. [*He appears at the door*].

BLANCHE. I'm sure I have no wish to stay. I hope I shall find you alone when I come back. [*An inarticulate exclamation bursts from Trench. She goes out passing Cokane resentfully. He looks after her in surprise; then looks questioningly at the two men. Sartorius shuts the door with an angry stroke, and turns to Trench*].

SARTORIUS [*aggressively*] Sir –

TRENCH [*interrupting him more aggressively*] Well, sir?

COKANE [*getting between them*] Gently, dear boy, gently. Suavity, Harry, suavity.

SARTORIUS [*mastering himself*] If you have anything to say to me, Dr Trench, I will listen to you patiently. You will then allow me to say what I have to say on my part.

TRENCH [*ashamed*] I beg your pardon. Of course, yes. Fire away.

SARTORIUS. May I take it that you have refused to fulfil your engagement with my daughter?

TRENCH. Certainly not: your daughter has refused to fulfil her engagement with me. But the match is broken off, if that's what you mean.

SARTORIUS. Dr Trench: I will be plain with you. I know that Blanche has a quick temper. It is part of her strong character and her physical courage, which is greater than that of most men, I can assure you. You must be prepared for that. If this quarrel is only Blanche's temper, you may take my word for it that it will be over before tomorrow. But I understood from what she said just now that you have made some difficulty on the score of money.

{isso. Sabe muito bem que o que você tá dizendo. Tá me dispensando. Mas eu não tô nem aí pra você. Eu te odeio.}

{isso é vergonhosamente falso, uma mentira deslavada. Eu não vou ficar... eu sempre odiei você. chata, desprezível, baixa.}

SARTORIUS [*atordado por causa do barulho*] Silêncio! [*ainda mais forte*] Silêncio!!! [*eles obedecem. E ele continua firme*] Blanche, você tem controlar seu humor, minha filha. Não admito mais que esse tipo de cena seja ouvida pelos serviçais. O próprio Dr. Trench vai me responder. É melhor que você saia. [*abre a porta e chama*] Sr. Cokane, teria a bondade de se aproximar?

COKANE [*no conservatório*] Estou indo, meu caro, estou indo. [*aparece na porta*]

BLANCHE: Não tenho a menor vontade de ficar. Espero encontrá-lo sozinho quando voltar. [*uma frase incompreensível sai de Trench. Ela sai, passa por Cokane ressentida, ele a olha com surpresa, e para os outros dois, olha com indagação. Sartorius fecha a porta com uma pancada violenta e se volta para Trench*]

SARTORIUS [*agressivo*] Meu rapaz...

TRENCH [*o interrompe ainda mais agressivo*] Sim, senhor?

COKANE [*se colocando entre os dois*] Tenha calma, meu filho, tenha calma. Seja suave, Harry, suave.

SARTORIUS [*subjugando a si mesmo*] Se tem algo a me dizer, Dr. Trench, eu o ouvirei pacientemente. E quando chegar a minha vez, falo o que tenho pra falar, certo?

TRENCH [*envergonhado*] Me desculpe, claro que sim. Pode começar.

SARTORIUS: Pelo que eu entendi, você se recusou a levar adiante o compromisso com a minha filha.

TRENCH: Não foi bem assim. Foi a sua filha que se recusou a levar adiante o compromisso comigo. Mas o noivado foi desmanchado, se é o que quer saber.

SARTORIUS: Dr. Trench, vou lhe ser franco. Sei que Blanche tem um temperamento difícil. Faz parte de sua personalidade forte e de sua valentia, que é maior do que a da maioria dos homens, posso garantir. Tem que estar preparado pra isso. Se esse é o motivo da briga, siga meu conselho: amanhã, tudo terá passado. Mas, pelo que Blanche acabou de dizer, me parece que você teve algum problema financeiro.

TRENCH [*with renewed excitement*] It was Miss Sartorius who made the difficulty. I shouldnt have minded that so much, if it hadnt been for the things she said. She shewed that she doesnt care that [*snapping his fingers*] for me.

COKANE [*soothingly*] Dear boy –

TRENCH. Hold your tongue, Billy: it's enough to make a man wish he'd never seen a woman. Look here, Mr Sartorius: I put the matter to her as delicately and considerately as possible, never mentioning a word of my reasons, but just asking her to be content to live on my own little income; and yet she turned on me as if I'd behaved like a savage.

SARTORIUS. Live on your income! Impossible: my daughter is accustomed to a proper establishment. Did I not expressly undertake to provide for that? Did she, not tell you I promised her to do so?

TRENCH. Yes, I know all about that, Mr. Sartorius; and I'm greatly obliged to you; but I'd rather not take anything from you except Blanche herself.

SARTORIUS. And why did you not say so before?

TRENCH. No matter why. Let us drop the subject.

SARTORIUS. No matter! But it does matter, sir. I insist on an answer. Why did you not say so before?

TRENCH. I didnt know before.

SARTORIUS [*provoked*] Then you ought to have known your own mind on a point of such vital importance.

TRENCH [*much injured*] I ought to have known! Cokane: is this reasonable? [*Cokane's features are contorted by an air of judicial consideration; but he says nothing; and Trench again addresses Sartorius, this time with a marked diminution of respect*]. How the deuce could I have known? You didnt tell me.

SARTORIUS. You are trifling with me, sir. You said that you did not know your own mind before.

TRENCH. I said nothing of the sort. I say that I did not know where your money came from before.

SARTORIUS. That is not true, sir. I –

TRENCH [*com o entusiasmo renovado*] Foi a senhorita Sartorius que teve. Eu não teria me importado tanto se não fosse pelas coisas que ela me disse. Ela demonstrou que não se importa... [*mordendo os dedos*] comigo.

COKANE [*desferindo ternamente*] Meu filho...

TRENCH: Cala a boca, Billy. Isso é suficiente pra fazer um homem desistir de uma mulher. Olha aqui, Sr. Sartorius, coloquei as coisas pra ela da forma mais delicada possível, nunca disse uma palavra sobre meus motivos, apenas pedi que ficasse contente por viver com o pouco que ganho, e ela ainda se vira contra mim como se eu tivesse agido como um selvagem.

SARTORIUS: Viver com o que você ganha?! Impossível! Minha filha está habituada a uma renda adequada. Não me encarregarei, eu mesmo, de provê-la? Ela não lhe contou que eu a prometi?

TRENCH: Sim, eu sei de tudo isso, Sr. Sartorius, e sou muito agradecido ao senhor, mas eu não iria querer nada do senhor, além de Blanche.

SARTORIUS: Por que não disse isso antes?

TRENCH: Não importa o porquê. Vamos esquecer esse assunto.

SARTORIUS: Não importa?! Importa sim, meu rapaz! Eu exijo uma resposta. Por que não disse isso antes?

TRENCH: É que antes eu não sabia.

SARTORIUS [*irritado*] Mas você já deveria saber o que quer numa questão tão importante.

TRENCH [*muito injuriado*] Eu deveria saber? Cokane, isso é justo? [*as feições de Cokane estão contorcidas por um ar de consideração imparcial, mas ele não diz nada. Trench se dirige a Sartorius, dessa vez com uma notória diminuição de respeito*] Como diabo é que eu ia saber? O senhor não me contou nada.

SARTORIUS: Está brincando comigo, meu rapaz. Você disse antes que não sabia o que queria.

TRENCH: Não foi nada disso que eu falei. O que eu disse antes foi que eu não sabia de onde o seu dinheiro vinha.

SARTORIUS: Isso não é verdade. Eu...

COKANE. Gently, my dear sir. Gently, Harry, dear boy. Suaviter in modo: fort –

TRENCH. Let him begin, then. What does he mean by attacking me in this fashion?

SARTORIUS. Mr Cokane: you will bear me out. I was explicit on the point. I said I was a self-made man; and I am not ashamed of it.

TRENCH. You are nothing of the sort. I found out this morning from your man – Lickcheese, or whatever his confounded name is – that your fortune has been made – out of a parcel of unfortunate creatures that have hardly enough to keep body and soul together – made by screwing, and bullying, and threatening, and all sorts of pettifogging tyranny.

SARTORIUS [*outraged*] Sir! [*They confront one another threateningly*]

COKANE [*softly*] Rent must be paid, dear boy. It is inevitable, Harry, inevitable. [*Trench turns away petulantly. Sartorius looks after him reflectively for a moment; then resumes his former deliberate and dignified manner, and addresses Trench with studied consideration, but with a perceptible condescension to his youth and folly*].

SARTORIUS. I am afraid, Dr Trench, that you are a very young hand at business; and I am sorry I forgot that for a moment or so. May I ask you to suspend your judgment until we have had a little quiet discussion of this sentimental notion of yours? if you will excuse me for calling it so. [*He takes a chair, and motions Trench to another on his right*].

COKANE. Very nicely put, my dear sir. Come, Harry: sit down and listen; and consider the matter calmly and judicially. Dont be headstrong.

TRENCH. I have no objection to sit down and listen; but I dont see how that can make black white; and I am tired of being turned on as if I were in the wrong. [*He sits down*].

Cokane sits at Trench's elbow, on his right. They compose themselves for a conference.

SARTORIUS. I assume, to begin with, Dr Trench, that you are not a Socialist, or anything of that sort.

COKANE: Seja delicado, meu caro senhor. Harry, meu filho, suaviter in modo, fort⁷⁴ –

TRENCH: Deixa ele começar, então. O que ele quer me atacando desse jeito?

SARTORIUS: Sr. Cokane, o senhor pode confirmar. Fui bem claro nessa questão. Eu disse que fiz minha fortuna por meu próprio esforço, e não me envergonho disso.

TRENCH: O senhor não fez nada disso. Descobri essa manhã por um de seus empregados – Lickcheese, ou qualquer outro nome infeliz como esse – que a sua fortuna vem da exploração de gente desfavorecida, que mal têm o bastante pra manter a alma colada no corpo; vem de extorsões, de ameaças, de maus-tratos, todo tipo de tirania.

SARTORIUS [*ultrajado*] Olhe aqui, meu rapaz! [*eles se confrontam ameaçadoramente*]

COKANE [*suavemente*] Aluguéis têm que ser pagos, meu filho, é uma coisa inevitável, Harry, inevitável. [*Trench se afasta petulantemente. Sartorius olha para ele reflexivo por um instante, então, recupera seu jeito digno e ponderado de antes e se dirige a Trench com uma consideração calculada, além de uma condescendência visível por conta de sua juventude e ingenuidade.*]

SARTORIUS: Eu creio, Dr. Trench, que você seja ainda bastante destreinado para os negócios. Me perdoe, se por algum momento, me esqueci disso. Posso lhe pedir que suspenda seu julgamento até que tenhamos uma breve discussão sobre essa sua opinião sentimental? Se é que me permite chamá-la assim. [*pega uma cadeira e move Trench para uma outra à sua direita*]

COKANE: Muito bem colocado, meu caro senhor. Vamos, Harry, sente-se e escute, considere a questão com calma e imparcialidade, não seja tão cabeça-dura.

TRENCH: Não tenho nada contra sentar e ouvir, só não sei como isso pode ser esclarecido. Tô cansado de ser tratado como se estivesse sempre errado. [*senta*]

Cokane se senta no braço da poltrona de Trench, à sua esquerda. Eles se organizam como se estivessem em uma conferência.

SARTORIUS: Para começo de conversa, Dr. Trench, eu presumo que você não seja um socialista, ou algo do gênero.

⁷⁴ “suavidade”

TRENCH. Certainly not. I'm a Conservative. At least, if I, ever took the trouble to vote, I should vote for the Conservative and against the other fellow.

COKANE. True blue, Harry, true blue!

SARTORIUS. I am glad to find that so far we are in perfect sympathy. I am, of course, a Conservative. Not a narrow or prejudiced one, I hope, nor at all opposed to true progress. Still, a sound Conservative. As to Lickcheese, I need say no more about him than that I have dismissed him from my service this morning for a breach of trust; and you will hardly accept his testimony as friendly or, disinterested. As to my business, it is simply to provide homes suited to the small means of very poor people, who require roofs to shelter them just like other people. Do you suppose I can keep up those roofs for nothing?

TRENCH. Yes: thats all very fine; but the point is, what sort of homes do you give them for their money? People must live somewhere, or else go to jail. Advantage is taken of that to make them pay for houses that are not fit for dogs. Why dont you build proper dwellings, and give fair value for the money you take?

SARTORIUS [*pitying his innocence*] My young friend: these poor people do not know how to live in proper dwellings: they would wreck them in a week. You doubt me: try it for yourself. You are welcome to replace all the missing banisters, handrails, cistern lids and dusthole tops at your own expense; and you will find them missing again in less than three days: burnt, sir, every stick of them. I do not blame the poor creatures: they need fires, and often have no other way of getting them. But I really cannot spend pound after pound in repairs for them to pull down, when I can barely get them to pay me four and sixpence a week for a room, which is the recognized fair London rent. No, gentlemen: when people are very poor, you cannot help them, no matter how much you may sympathize with them. It does them more harm than good in the long run. I prefer to save my money in order to provide additional houses for the homeless, and to lay by a little for Blanche.

TRENCH: Claro que não, sou um conservador. Pelo menos se alguma vez me der ao trabalho de votar, devo votar nos conservadores e contra o outro partido.

COKANE: Fiel, Harry, fiel!

SARTORIUS: Fico feliz por estarmos em perfeita harmonia, até agora. Eu sou um conservador, naturalmente; não um intolerante ou preconceituoso, eu acho, nem mesmo contrário ao verdadeiro progresso. Mas ainda assim, um conservador ortodoxo. Quanto a Lickcheese, não tenho nada a dizer além de que tive que demiti-lo essa manhã por motivo de quebra de confiança, e vocês entendam o depoimento dele de forma amigável ou desinteressada. Quanto ao meu trabalho, é simplesmente fornecer casas adaptadas às pequenas posses dos mais necessitados, que precisam de um teto para protegê-los, como qualquer pessoa. Vocês acham que eu posso manter esses tetos em pé sem dinheiro algum?

TRENCH: Certo. Tudo isso é muito bonito, mas a questão é: que tipo de moradia o senhor fornece pelo dinheiro deles? Afinal, as pessoas precisam ter onde morar, ou então vão pra cadeia. Tirar proveito disso é fazê-las pagar por casas que não servem nem pra cachorros. Por que o senhor não constrói moradias adequadas ao que eles pagam?

SARTORIUS [*lamentando a inocência dele*] Meu tão jovem amigo, essas pessoas necessitadas não sabem viver em boas casas, elas as colocariam a baixo em uma semana. Duvida? Pois tente você mesmo. Você está convidado a substituir os corrimões, balaustradas, tampos de cisternas perdidos, lixeiras, tudo por sua conta, e em menos de três dias estarão perdidos de novo, queimados de novo, meu rapaz, cada pedaço. Eu não condeno estas pobres criaturas, elas precisam de lenha, e quase sempre não têm outra forma de conseguir. Eu realmente não posso gastar libra por libra em reparos para eles destruírem, eu mal consigo que me paguem o aluguel oficial de Londres.

Não, senhores, quando se trata de gente muito pobre, não se pode ajudar muito, não importa o quanto você se solidarize com elas. No fim das contas, isso as prejudica ainda mais. Eu prefiro economizar meu dinheiro pra proporcionar mais casas pros sem teto e guardar um pouco pra Blanche.

[He looks at them. They are silent: Trench unconvinced, but, talked down; Cokane humanely perplexed. Sartorius bends his brows; comes forward in his chair as if gathering himself for a spring; and addresses himself, with impressive significance, to Trench]. And now, Dr Trench, may I ask what your income is derived from?

TRENCH [*defiantly*] From interest: not from houses. My hands are clean as far as that goes. Interest on a mortgage.

SARTORIUS [*forcibly*] Yes: a mortgage on my property. When I, to use your own words, screw, and bully, and drive these people to pay what they have freely undertaken to pay me, I cannot touch one penny of the money they give me until I have first paid you your seven hundred a year out of it. What Lickcheese did for me, I do for you. He and I are alike intermediaries: you are the principal. It is because of the risks I run through the poverty of my tenants that you exact interest from me at the monstrous and exorbitant rate of seven percent, forcing me to exact the uttermost farthing in my turn from the tenants. And yet, Dr Trench, you, who have never done a hand's turn of work in connection with the place, you have not hesitated to speak contemptuously of me because I have applied my industry and forethought to the management of our property, and am maintaining it by the same honorable means.

COKANE [*greatly relieved*] Admirable, my dear sir, excellent! I felt instinctively that Trench was talking unpractical nonsense. Let us drop the subject, my dear boy: you only make an ass of yourself when you meddle in business matters. I told you it was inevitable.

TRENCH [*dazed*] Do you mean to say that I am just as bad as you are?

COKANE. Shame, Harry, shame! Grossly bad taste! Be a gentleman. Apologize.

SARTORIUS. Allow me, Mr Cokane. [*To Trench*] If, when you say you are just as bad as I am, you mean that you are just as powerless to alter the state of society, then you are unfortunately quite right.

[olha para os dois que estão em silêncio, Trench está pouco convencido, mas permanece calado; Cokane humanamente perplexo. Sartorius franze as sobrancelhas, vem para a frente de sua cadeira como que se preparasse para um salto e se dirige a Trench, com uma importância impressionante] E agora, Dr. Trench, posso lhe perguntar de onde o seu dinheiro vem?

TRENCH *[desafiador]* De lucros, não de casas. Minhas mãos estão limpas até agora. Lucros sobre hipoteca.

SARTORIUS *[energicamente]* Sim. Uma hipoteca de minha propriedade. Quando eu – como é mesmo que você diz? – maltrato, forço, pressiono aquelas pessoas para pagarem o que elas, espontaneamente, se comprometeram a me pagar, não posso tocar em um centavo, até que eu pague a você as suas setecentas libras por ano. O que Lickcheese faz por mim, eu faço por você. Eu e ele somos como intermediários. Você é o principal. É por causa dos riscos que eu corro por conta da pobreza dos meus inquilinos, que você arranca de mim os lucros da monstruosa e exorbitante taxa de sete por cento, me forçando a arrancar cada centavo deles. E o senhor, Dr. Trench, que nunca se esforçou em trabalhar por esse lugar, não hesitou em falar sobre minha pessoa de modo tão insolente. Logo eu, que me esforcei tanto e fui tão prudente na manutenção de nossa propriedade e a mantenho, ainda hoje, nos mesmos nobres modos.

COKANE *[ajudando enormemente]* Admirável, meu caro senhor, excelente! Eu já intuía que Trench estava falando um absurdo impraticável. Vamos encerrar o assunto, meu rapaz, você é um verdadeiro estúpido quando se mete em negócios. Falei para você que era inevitável.

TRENCH *[atordoadado]* Quer dizer que sou tão perverso quanto o senhor?

COKANE: Mas que vergonha, Harry, que vergonha! Que péssimo mau-gosto! Seja educado, peça desculpas.

SARTORIUS: Com sua licença, Sr. Cokane. *[para Trench]* Se, quando você diz que é tão perverso quanto eu você quer dizer que somos ambos impotentes pra mudar a sociedade, então você, infelizmente, está correto.

Trench does not at once reply. He stares at Sartorius, and then hangs his head and gazes stupidly at the floor, morally beggared, with his clasped knuckles, between his knees, a living picture of disillusion. Cokane comes sympathetically to him and puts an encouraging hand on his shoulder.

COKANE [*gently*] Come, Harry, come! Pull yourself together. You owe a word to Mr. Sartorius.

TRENCH [*still stupefied, slowly unlaces his fingers; puts his hands on his knees, and lifts himself upright; pulls his waistcoat straight with a tug; and tries to take his disenchantment philosophically as he says, turning, to Sartorius*] Well, people who live in glass houses have no right to throw stones. But, on my honor, I never knew that my house was a glass one until you pointed it out. I beg your pardon. [*He offers his hand*].

SARTORIUS. Say no more, Harry: your feelings do you credit: I assure you I feel exactly as you do, myself. Every man who has a heart must wish that a better state of things was practicable. But unhappily it is not.

TRENCH [*a little consoled*] I suppose not.

COKANE. Not a doubt of it, my dear sir: not a doubt of it. The increase of the population is at the bottom of it all.

SARTORIUS [*to Trench*] I trust I have convinced you that you need no more object to Blanche sharing my fortune than I need object to her sharing yours.

TRENCH [*with dull wistfulness*] It seems so. We're all in the same swim, it appears. I hope you'll excuse my making such a fuss.

SARTORIUS. Not another word. In fact, I thank you for refraining from explaining the nature of your scruples to Blanche: I admire that you, Harry. Perhaps it will be as well to leave her in ignorance.

TRENCH [*anxiously*] But I must explain now. You saw how angry she was.

SARTORIUS. You had better leave that to me. [*He looks at his watch, and rings this bell*]. Lunch is nearly due: while you are getting ready for it I can see Blanche; and I hope the result will be quite satisfactory to us all. [*The parlormaid answers the bell: he addresses her with his habitual peremptoriness*] Tell Miss Blanche I want her.

Trench não responde, a princípio. Ele encara Sartorius, baixa a cabeça e, moralmente esgotado, olha abobalhado para o chão, com os dedos entre os joelhos; um quadro vivo da desilusão. Cokane se aproxima dele solidariamente e põe sua mão encorajadora sobre seus ombros.

COKANE [*gentil*] Vamos Harry! Reaja! Você deve desculpas ao Sr. Sartorius.

TRENCH [*ainda estupefato, desprende os dedos vagarosamente, põe as mãos sobre os joelhos, se levanta, tira o casaco de supetão, tentando suportar o seu desencanto 'filosoficamente', enquanto se vira para Sartorius, e diz*] 'Quem não tem teto de vidro, que atire a primeira pedra'. Palavra de honra, eu nunca soube que o meu teto era de vidro, até o senhor me dizer. Eu lhe peço perdão. [*estende a mão*]

SARTORIUS: Não diga mais nada, Harry. Seus sentimentos o honram, eu lhe garanto que me sinto exatamente como você. Todo homem que tem sentimentos deve querer que um melhor estado de coisas seja possível, mas infelizmente não é.

TRENCH [*um pouco consolado*] Acho que não.

COKANE: Sem sombra de dúvida, meu caro senhor, sem sombra de dúvida. Tudo isso é culpa do crescimento populacional.

SARTORIUS [*para Trench*] Eu creio tê-lo convencido em não se opor a partilhar a fortuna de Blanche, da mesma forma que eu não me oponho que ela partilhe a sua.

TRENCH [*melancólico*] Acho que me convenceu. Parece que estamos todos num mesmo barco. Espero que me desculpe por ter feito tanto estardalhaço.

SARTORIUS: Nem mais uma palavra. Na verdade, eu lhe agradeço por não ter dito a Blanche a razão dos seus escrúpulos. Admiro isso em você, Harry. Talvez seja melhor deixá-la sem saber de nada.

TRENCH [*ansioso*] Mas agora eu tenho que me explicar. O senhor viu como ela tava furiosa.

SARTORIUS: Deixe isso comigo. [*olha para o relógio e toca o sino*] Está quase na hora do almoço, enquanto se preparam, eu vou encontrar Blanche, espero que o resultado seja bom pra todos nós. [*a empregada atende o sino, ele se dirige a ela com sua habitual autoridade*] Diga a senhorita Blanche que quero vê-la.

THE PARLORMAID [*her face falling expressively*] Yes, sir. [*She turns reluctantly to go*].

SARTORIUS [*on second thoughts*] Stop. [*She stops*]. My love to Miss Blanche; and I am alone here and would like to see her for a moment if she is not busy.

THE PARLORMAID [*relieved*] Yes sir. [*She goes out*].

SARTORIUS. I will shew you your room, Harry. I hope you will soon be perfectly at home in it. You also, Mr Cokane, must learn your way about here. Let us go before Blanche comes. [*He leads the way to the door*].

COKANE [*cheerily, following him*] Our little discussion has given me quite an appetite.

TRENCH [*moodily*] It's taken mine away.

The two friends go out, Sartorius holding the door for them. He is following when the parlormaid reappears. She is a snivelling sympathetic creature, and is on the verge of tears.

SARTORIUS. Well: is Miss Blanche coming?

THE PARLORMAID. Yes, sir. I think so, sir.

SARTORIUS. Wait here until she comes; and tell her that I will be back in a moment. I have to shew Dr Trench his room.

THE PARLORMAID. Yes, sir. [*She comes into the room. A sound between a sob and a sniff escapes her*].

Sartorius looks suspiciously at her. He half closes the door.

SARTORIUS [*lowering his voice*] Whats the matter with you?

THE PARLORMAID [*whimpering*] Nothing, sir.

SARTORIUS [*at the same pitch, more menacingly*] Take care how you behave yourself when there are visitors presente Do you hear?

THE PARLORMAID. Yes, sir. [*Sartorius goes out*].

SARTORIUS [*outside*] Excuse me: I had a word to say to the servant.

A EMPREGADA [*seu rosto visivelmente desapontado*] Sim, senhor. [*se vira, relutante*]

SARTORIUS [*pensa por um segundo*] Espere. [*ela pára*] Dê minhas recomendações a senhorita Blanche, diga que estou sozinho, e que gostaria de vê-la, se não estiver ocupada.

A EMPREGADA [*mais calma*] Sim, senhor. [*sai*]

SARTORIUS: Vou lhe mostrar o seu quarto, Harry. Espero que em breve você se sinta perfeitamente à vontade nele. O senhor também, Sr. Cokane, deve aprender como andar por aqui. Vamos, antes que Blanche apareça. [*segue na frente até a porta*]

COKANE [*segue Sartorius alegre*] Nossa pequena discussão me abriu o apetite.

TRENCH [*melancólico*] Mas levou embora o meu.

Os dois amigos saem, Sartorius segura a porta para eles. Ele está seguindo os dois quando a empregada reaparece. Ela, uma criatura chorosa e compassiva, está prestes a cair em prantos.

SARTORIUS: Então, a senhorita Blanche está vindo?

A EMPREGADA: Sim, senhor. Acho que sim, senhor.

SARTORIUS: Espere aqui até ela vir, e diga que já volto. Tenho que mostrar o quarto ao Dr. Trench.

A EMPREGADA: Sim, senhor. [*entra na sala. Um som entre um soluço e um sniff escapa dela*]

Sartorius olha para ela desconfiado. Ele fecha a porta até a metade.

SARTORIUS [*com a voz baixa*] O que há com você?

A EMPREGADA [*choramingando*] Nada, senhor.

SARTORIUS [*no mesmo tom só que mais ameaçador*] Tenha mais cuidado em como se comporta na frente dos hóspedes, ouviu bem?

A EMPREGADA: Sim, senhor. [*Sartorius sai*]

SARTORIUS [*do lado de fora*] Desculpem, estava falando com a empregada.

Trench is heard replying 'Not at all,' and Cokane 'Dont mention it, my dear sir.' Their voices pass out of hearing. The parlormaid sniffs. Dries her eyes, and takes some brown paper and a ball of string from a cupboard under the bookcase. She puts them on the table, and wrestles with another sob. Blanche comes in, with a jewel box in her hands. Her expression is that of a strong and determined woman in an intense passion. The maid looks at her with abject wounded affection and bodily terror.

BLANCHE [*looking round*] Wheres my father?

THE PARLORMAID [*tremulously propitiatory*] He left word he'd be back directly, miss. I'm sure he wont be long. Heres the paper and string all ready, miss. [*She spreads the paper on the table*]. Can I do the parcel for you, miss?

BLANCHE. No. Mind your own business. [*She empties the box on the sheet of brown paper. It contains a packet of letters and some jewellery. She plucks a ring from her finger and throws it down on the heap so angrily that it rolls away and falls on the carpet. The maid submissively picks it up and puts it on the table, again sniffing and drying her eyes*]. What are you crying for?

THE PARLORMAID [*plaintively*] You speak so brutal to me, Miss Blanche; and I do love you so. I'm sure no one else would stay and put up with what I have to put up with.

BLANCHE. Then go. I dont want you. Do you hear? Go.

THE PARLORMAID [*piteously, falling on her knees*] Oh no, Miss Blanche. Dont send me away from you: dont –

BLANCHE [*with fierce disgust*] Agh! I hate the sight of you. [*The maid, wounded to the heart, cries bitterly*]. Hold your tongue. Are those two gentlemen gone?

THE PARLORMAID [*weeping*] Oh, how could you say such a thing to me, Miss Blanche: me that –

BLANCHE [*seizing her by the hair and throat*] Stop that noise, I tell you, unless you want me to kill you.

THE PARLORMAID [*protesting and imploring, but in a carefully subdued voice*] Let me go, Miss Blanche: you know youll be sorry: you always are. Remember how dreadfully my head was cut last time.

Trench é ouvido respondendo: ‘ – Tudo bem’ e Cokane: ‘ – Meu caro senhor, não se preocupe.’ Suas vozes deixam de serem ouvidas. A empregada funga e seca os olhos, pega um papel marrom e um novelo de barbante de um armário abaixo da estante. Ela os coloca sobre a mesa, e tenta segurar outro soluço. Blanche chega com uma caixa de jóias nas mãos. Sua expressão é a de uma mulher forte, determinada e cheia de entusiasmo. A empregada olha para ela visivelmente espantada e com uma ternura triste e servil.

BLANCHE [*olhando em volta*] Onde está meu pai?

A EMPREGADA [*timidamente conciliadora*] Ele disse que volta logo, senhorita. Tenho certeza de que não demora. Aqui está o papel e o barbante, senhorita. [*espalha o papel sobre a mesa*] Posso fazer o embrulho, senhorita?

BLANCHE: Não. Faça o seu trabalho. [*esvazia a caixa sobre a folha de papel marrom. A caixa contém um pacote de cartas e algumas jóias. Ela puxa o anel dos dedos e joga sobre as coisas de um modo tão agressivo, que o anel sai rolando e cai no tapete. A empregada, submissa, pega o anel e o coloca sobre a mesa. Ela funga e seca os olhos de novo*]. Por que está chorando?

A EMPREGADA [*triste*] Você é tão agressiva comigo, senhorita Blanche. E eu a amo tanto. Tenho certeza que ninguém ficaria aqui, agüentando o que eu agüento.

BLANCHE: Agora vá. Não preciso mais de você. Ouviu bem? Vá!

A EMPREGADA [*penosamente, se ajoelhando*] Ah, não, senhorita Blanche. Não me mande embora... não...

BLANCHE [*com grande desagrado*] Ah! A sua presença é um estorvo! [*a empregada ferida até a alma, chora amargamente*] Cale essa boca! As visitas já foram embora?

A EMPREGADA [*chorando*] Como pode falar assim comigo, senhorita? Logo comigo que...

BLANCHE [*agarrando-a pelos cabelos e pescoço*] Pare com essa gritaria, eu já disse, ao menos que queira que eu acabe com você.

A EMPREGADA [*protestando e implorando, mas com uma voz suave e cuidadosa*] Eu já vou, senhorita Blanche. Sabe que vai se desculpar, sempre se desculpa. Lembra como meu cabelo foi terrivelmente arrancado da última vez?

BLANCHE [*raging*] Answer me, will you. Have they gone?

THE PARLORMAID. Lickcheese has gone, looking dreadf – [*she breaks off with a stifled cry as Blanche's fingers tighten furiously on her*].

BLANCHE. Did I ask you about Lickcheese? You beast: you know who I mean: youre doing it on purpose.

THE PARLORMAID [*in a gasp*] Theyre staying to lunch.

BLANCHE [*looking intently into her face*] He?

THE PARLORMAID [*whispering with a sympathetic nod*] Yes, miss. [*Blanche lets her drop, and stands forlorn, with despair in her face. The parlormaid, recognizing the passing of the crisis of passion, and fearing no further violence, sits discomfitedly on her heels, and tries to arrange her hair and cap, whimpering a little with exhaustion and soreness*]. Now youve set my hands all trembling; and I shall jingle the things on the tray at lunch so that everybody will notice me. It's too bad of you, Miss Bl – [*Sartorius coughs outside*].

BLANCHE [*quickly*] Sh! Get up. [*The parlormaid hastily rises, and goes out as demurely as she can. Sartorius glances sternly at her and comes to Blanche*].

SARTORIUS [*mournfully*] My dear: can you not make a little better fight with your temper?

BLANCHE [*panting with the subsidence of her fit*] No I cant. I wont. I do my best. Nobody who really cares for me gives me up because of my temper. I never shew my temper to any of the servants but that girl; and she is the only one that will stay with us.

SARTORIUS. But, my dear, remember that we have to meet our visitors at luncheon presently. I have run down before them to say that I have arranged that little difficulty with Trench. It was only a piece of mischief made by Lickcheese. Trench is a young fool; but it is all right now.

BLANCHE. I dont want to marry a fool.

BLANCHE [*com raiva*] Agora você vai me responder: eles já foram?

A EMPREGADA: Lickcheese já foi, olhando terrível – [*pára de falar com um grito sufocado enquanto os dedos de Blanche a apertam furiosamente*]

BLANCHE: Perguntei alguma coisa sobre Lickcheese, sua anta? Sabe de quem estou falando, está fazendo de propósito!

A EMPREGADA [*com uma tosse engasgada*] Estão almoçando.

BLANCHE [*olhando atentamente para o rosto dela*] Ele?

A EMPREGADA [*murmura e afirma com a cabeça*] Sim, senhorita. [*Blanche a solta, e continua infeliz com o desespero estampado na cara. A empregada, percebendo o fim da crise passional, e temendo mais alguma violência, se senta desconcertada sobre os calcanhares, tenta arrumar o cabelo e o chapéu, choramingando ainda; exaurida e triste*] Agora as minhas mãos estão trêmulas por sua causa, e as coisas vão ficar balançando na bandeja do almoço, e todo mundo vai ver. Que maldade a sua, senhorita. Bl... [*Sartorius tosse do lado de fora*]

BLANCHE [*rapidamente*] Sh! Levante-se! [*A empregada se levanta de súbito, e sai o mais silenciosa possível. Sartorius a olha severamente e vai até Blanche*]

SARTORIUS [*com tristeza*] Minha querida, pode controlar um pouco mais o seu temperamento?

BLANCHE [*resfolegando com a diminuição do seu ataque*] Não posso. Não vou. Tento de todas as formas. Uma pessoa que se importa comigo de verdade, não desiste de mim por causa do meu temperamento. Nunca expus meu mau-humor pra nenhum dos empregados além dessa moça, e ela é a única que permanece conosco.

SARTORIUS: Mas, minha querida, lembre-se de que temos que encontrar nossos hóspedes no almoço, daqui a pouco. Eu tive que escapar deles só pra te dizer que aquele probleminha com Trench já foi resolvido. Foi só uma travessura de Lickcheese. Trench é um rapaz tolo, mas agora já está tudo acertado.

BLANCHE: Não quero me casar com um tolo, papai.

SARTORIUS. Then you will have to take a husband over thirty, Blanche. You must not expect too much, my child. You will be richer than your husband, and, I think, cleverer too. I am better pleased that it should be so.

BLANCHE [*seizing his arm*] Papa.

SARTORIUS. Yes, my dear.

BLANCHE. May I do as I like about this marriage; or must I do as you like?

SARTORIUS [*uneasily*] Blanche –

BLANCHE. No, papa: you must answer me.

SARTORIUS [*abandoning his self-control, and giving way recklessly to his affection for her*] You shall do as you like now and always, my beloved child. I only wish to do as my own darling pleases.

BLANCHE. Then I will not marry him. He has played fast and loose with me. He thinks us beneath him: he is ashamed of us: he dared to object to being benefited by you – as if it were not natural for him to owe you everything; and yet the money tempted him after all. [*She throws her arms hysterically about his neck*] Papa: I don't want to marry: I only want to stay with you and be happy as we have always been. I hate the thought of being married: I don't care for him: I don't want to leave you. [*Trench and Cokane come in; but she can hear nothing, but her own voice and does not notice them*]. Only send him away: promise me that you will send him away and keep me here with you as we have always – [*seeing Trench*] Oh! [*She hides her face on her father's breast*].

TRENCH [*nervously*] I hope we are not intruding.

SARTORIUS [*formidably*] Dr Trench: my daughter has changed her mind.

TRENCH [*disconcerted*] Am I to understand –

COKANE [*striking in his most vinegary manner*] I think, Harry, under the circumstances, we have no alternative but to seek luncheon elsewhere.

TRENCH. But, Mr Sartorius, have you explained?

SARTORIUS: Então arranje um marido acima dos trinta, Blanche. Acho melhor não sonhar muito, meu bem. Você vai ser mais rica do que o seu marido e, eu acho, que mais esperta também. E se for assim, eu fico bem mais satisfeito.

BLANCHE [*segurando o braço do pai*] Papai.

SARTORIUS: Diga, minha querida.

BLANCHE: Devo fazer o que quero com este casamento, ou o que o senhor quer?

SARTORIUS [*apreensivo*] Blanche...

BLANCHE: Não papai, me responda.

SARTORIUS [*abandonando seu auto-controle e cedendo imprudentemente por conta de seu afeto por ela*] Deve fazer o que quer hoje e sempre, minha filha tão querida. Quero apenas que faça como minha filha preferida desejar.

BLANCHE: Então não vou me casar com ele. Ele se divertiu tão pouco e já me largou. E nos acha inferiores a ele, tem vergonha de nós, ousou rejeitar ser sustentado por você, como se lhe dever tudo não fosse uma coisa natural. E depois disso tudo, voltou atrás por dinheiro. [*se joga sobre o pescoço dele histericamente*] Papai, não quero deixá-lo, só quero ficar com você e ser feliz como sempre fomos. Não suporto a idéia de me casar. Não quero deixá-lo. [*Trench e Cokane chegam, mas ela, que não ouve nada além da própria voz, não os percebe*] Mande-o embora, me prometa que vai mandá-lo embora, e me deixar aqui como sempre fez... [*vê Trench*] Oh! [*esconde o rosto colocando-o contra o peito do pai*]

TRENCH [*nervoso*] Estamos atrapalhando?

SARTORIUS [*espantado*] Dr. Trench, minha filha mudou de idéia.

TRENCH [*desconcertado*] Não entendo...

COKANE [*desfere, da forma mais amarga*] Eu acho, Harry, diante das circunstâncias, que não temos outra alternativa, senão deixarmos o almoço para uma outra ocasião.

TRENCH: Mas, Sr. Sartorius, o senhor explicou tudo?

SARTORIUS [*straight in Trench's face*] I have explained, sir. Good morning. [*Trench, outraged, advances a step. Blanche sinks away from her father into a chair. Sartorius stands his ground rigidly*].

TRENCH [*turning away indignantly*] Come on, Cokane.

COKANE. Certainly, Harry, certainly. [*Trench goes out, very angry. The parlormaid, with a tray jingling in her hands, passes outside*]. You have disappointed me, sir, very acutely. Good morning. [*He follows Trench*].

SARTORIUS [*olhando direto para o rosto de Trench*] Sim, meu rapaz, eu expliquei tudo. Tenha um bom dia. [*Trench, arrasado, dá um passo para frente. Blanche é deixada pelo pai numa cadeira. Sartorius se mantém firme com os pés no chão.*]

TRENCH [*indo embora, indignado*] Vamos embora, Cokane.

COKANE: Claro, Harry, claro. [*Trench se vai, muito enfurecido. A empregada, com uma bandeja tremendo nas mãos, passa do lado de fora.*] Me decepcionou enormemente, meu caro. Tenha o senhor um bom dia. [*segue Trench*].

ACT III

The drawing room in Sartorius's house in Bedford Square, London. Winter evening: fire burning, curtains drawn, and lamps lighted. Sartorius and Blanche are sitting glumly near the fire. The parlormaid, who has just brought in coffee, is placing it on a small table between them. There is a large table in the middle of the room. Looking from it towards the two windows, the pianoforte, a grand, is on the right, with a photographic portrait of Blanche on a miniature easel on a sort of bedspread which covers the top, shewing that the instrument is seldom, if ever, opened. There are two doors: one on the left, further forward than the fireplace, leading to the study; the other by the corner nearest the right hand window, leading to the lobby. Blanche has her workbasket at hand, and is knitting. Sartorius, closer to the fire, has a newspaper. The parlormaid goes out.

SARTORIUS. Blanche, my love.

BLANCHE. Yes.

SARTORIUS. I had a long talk to the doctor today about our going abroad.

BLANCHE [*impatiently*] I am quite well; and I will not go abroad. I loathe the very thought of the Continent. Why will you bother me so about my health?

SARTORIUS. It was not about your health, Blanche, but about my own.

BLANCHE [*rising*] Yours! [*She goes anxiously to him*]. Oh, papa, theres nothing the matter with you, I hope?

SARTORIUS. There will be: there must be, Blanche, long before you begin to consider yourself an old woman.

BLANCHE. But theres nothing the matter now?

SARTORIUS. Well, my dear, the doctor says I need change, travel, excitement –

ATO III

Noite de inverno. Sala de estar da casa de Sartorius em Bedford Square, Londres. Cortinas fechadas, lâmpadas e lareira acesas. Sartorius e Blanche estão sentados, impassíveis diante das chamas. A empregada, que acaba de entrar com o café, o coloca em cima de uma mesinha entre os dois. No meio da sala, há uma enorme mesa. Olhando deste lugar em direção às duas janelas, o piano suntuoso fica à direita; e, em cima dele, um porta-retrato com uma foto de Blanche numa pequena moldura; o porta-retrato está sobre uma espécie de colcha, que cobre o piano, denunciando que o instrumento, só é aberto raramente, se é que algum dia foi. Das duas portas que existem na sala, a da esquerda, que fica mais adiante, à frente da lareira, leva à sala de leitura. A outra porta, que fica no canto mais próximo ao lado direito da janela, leva até o corredor. Blanche tem à mão a sua cesta de costura, enquanto faz tricô. Sartorius, mais perto da lareira, lê um jornal. A empregada sai.

SARTORIUS: Blanche, meu bem.

BLANCHE: Sim, papai.

SARTORIUS: Tive uma longa conversa com o médico hoje sobre nossa viagem ao exterior.

BLANCHE [*impaciente*] Eu tô muito bem. Não vou pro exterior. Não quero nem ouvir falar de Europa. Por que se preocupa tanto com a minha saúde?

SARTORIUS: Não é com a sua saúde, minha filha, é com a minha.

BLANCHE [*levantando*] Com a sua?! [*vai até ele, ansiosa*] Ah, papai! Não tem nada de errado com você, tem?

SARTORIUS: Talvez agora, talvez depois. Talvez bem antes de você se considerar uma senhora.

BLANCHE: Mas não há nada de errado hoje, não é?

SARTORIUS: Querida, o médico disse que eu preciso de um pouco de mudança, viagens, movimento...

BLANCHE. Excitement! You need excitement! [*She laughs joyously, and sits down on the rug at his feet*]. How is it, papa, that you, who are so clever with everybody else, are not a bit clever with me? Do you think I cant see through your little plan to take me abroad? Since I will not be the invalid and allow you to be the nurse, you are to be the invalid and I am to be the nurse.

SARTORIUS. Well, Blanche, if you will have it that you are well and have nothing preying on your spirits, I must insist on being ill and have something preying on mine. And indeed, my girl, there is no use in our going on as we have for the last four months. You have not been happy; and I have been very far from comfortable. [*Blanche's face clouds: she turns away from him, and sits dumb and brooding. He waits in vain for some reply; then adds in a lower tone*] Need you be so inflexible, Blanche?

BLANCHE. I thought you admired inflexibility: you have always prided yourself on it.

SARTORIUS. Nonsense, my dear, nonsense! I have had to give in often enough. And I could shew you plenty of soft fellows who have done as well as I, and enjoyed themselves more, perhaps. If it is only for the sake of inflexibility that you are standing out –

BLANCHE. I am not standing out. I dont know what you mean. [*She tries to rise and go away*].

SARTORIUS [*catching her arm and arresting her on her knees*] Come, my child! you must not trifle with me as if I were a stranger. You are fretting because –

BLANCHE [*violently twisting herself free and speaking as she rises*] If you say it, papa, I will kill myself. It is not true. If he were here on his knees tonight, I would walk out of the house sooner than endure it. [*She goes out excitedly*].

Sartorius, greatly troubled, turns again to the fire with a heavy sigh.

SARTORIUS [*gazing gloomily into the glow*] Now if I fight it out with her, no more comfort for months! I might as well live with my clerk or my servant. And if I give in now, I shall have to give in always. Well! I cant help it. I have stuck to having my own way all my life; but there must be an end to that drudgery some day. She is young: let her have her turn at it.

BLANCHE: Movimento?! O senhor precisa de movimento! [*sorri alegremente, e se senta no tapete aos pés dele*] Como pode, papai, um sujeito como o senhor, tão esperto com todo mundo, não ser nenhum pouco comigo? Acha que não percebi seu plano em me levar pra bem longe daqui? Pois eu não vou ser a doente pra você ser o enfermeiro, o doente será o senhor, e eu, a enfermeira.

SARTORIUS: Blanche, se acha mesmo que está tão bem, sem nada lhe atormentando, eu devo lhe dizer que eu não estou, e tenho algo me atormentando sim. E com certeza, minha filha, não há razão alguma para continuarmos como estivemos nos últimos quatro meses. Você não está feliz, e eu estou bem longe de estar em paz. [*Blanche ganha um aspecto sombrio, se afasta dele, e se senta, pensativa e silenciosa. Ele espera uma resposta em vão. E num tom mais baixo, diz*] Precisa ser tão inflexível, Blanche?

BLANCHE: Pensei que admirasse a inflexibilidade. Sempre se orgulhou da sua.

SARTORIUS: Bobagem, querida, bobagem. Eu já tive que ceder bastante. E poderia lhe mostrar uma porção de amigos bondosos, que cederam igual a mim, e talvez tenham se divertido bem mais do que eu. Se é desse tipo de inflexibilidade que você está falando...

BLANCHE: Não é disso que eu tô falando. Não sei o que quer dizer. [*tenta levantar e ir embora*]

SARTORIUS [*pegando no braço dela, fazendo-a ajoelhar*] Minha filha! Não brinque assim comigo, como se eu fosse um estranho. Você está nervosa assim porque...

BLANCHE [*falando e se debatendo violentamente enquanto se levanta*] Se disser isso, papai, sou capaz de me matar. Não é verdade. Mesmo se ele viesse aqui hoje à noite, ajoelhado, eu não ficaria aqui. [*vai embora, nervosa*]

Sartorius, muito perturbado, se volta de novo para a lareira com um profundo suspiro.

SARTORIUS [*olhando para as chamas, com pesar*] Se eu ficar nessas discussões infundáveis com ela, ficarei meses sem paz! Viveria bem melhor com meus empregados. E se eu ceder agora, vou ter que ceder sempre. Bem, não posso evitar! Estou muito acostumado a viver do meu jeito, mas todo esse trabalho vai ter que acabar um dia. Ela ainda é jovem, deixa chegar a vez dela.

The parlormaid comes in evidently excited.

THE PARLORMAID. Please, sir, Mr Lickcheese wants to see you very particlar. On important business. Your business he told me to say.

SARTORIUS. Mr Lickcheese! Do you mean Lickcheese who used to come here on my business?

THE PARLORMAID. Yes, sir. But indeed, sir, youd scarcely know him.

SARTORIUS [*frowning*] Hm! Starving, I suppose. Come to beg?

THE PARLORMAID [*intensely repudiating the idea*] O-o-o-o-h No, sir. Quite the gentleman, sir! Sealskin overcoat, sir! Come in a hansom, all shaved and clean! I'm sure he's come into a fortune, sir.

SARTORIUS. Hm! Shew him up.

Lickcheese, who has been waiting at the door, instantly comes in. The change in his appearance is dazzling. He is in evening dress, with an overcoat lined throughout with furs presenting all the hues of the tiger. His shirt is fastened at the breast with a single diamond stud. His silk hat is of the glossiest black, a handsome gold watch-chain hangs like a garland on his filled-out waistcoat, he has shaved his whiskers and grown a moustache, the ends of which are waxed and pointed. As Sartorius stares speechless at him, he stands, smiling, to be admired, intensely enjoying the effect he is producing. The parlormaid, hardly less pleased with her own share in this coup-de-théâtre, goes out beaming, full of the news for the kitchen. Lickcheese clinches the situation by a triumphant nod at Sartorius.

SARTORIUS [*bracing himself: hostile*] Well?

LICKCHEESE. Quite well, Sartorius, thankee.

SARTORIUS. I was not asking after your health, sir, as you know, I think, as well as I do. What is your business?

LICKCHEESE. Business that I can take elsewhere if I meet with less civility than I please to put up with, Sartorius. You and me is man and man now. It was money that used to be my master, and not you: dont think it. Now that I'm independent in respect of money –

A empregada aparece visivelmente alvoroçada.

A EMPREGADA: Com licença, patrão, Sr. Lickcheese quer lhe falar em particular. Um assunto muito importante. De seu interesse, ele disse.

SARTORIUS: Sr. Lickcheese! Você disse Lickcheese? Aquele que trabalhava pra mim?

A EMPREGADA: Sim, senhor. Ele mesmo. O senhor não o reconheceria.

SARTORIUS [*franzindo as sobrancelhas*] Hum! Morrendo de fome, eu aposto. Veio pedir esmola?

A EMPREGADA [*repudiando intensamente a idéia*] De jeito nenhum, senhor. Está um verdadeiro lorde. Veio até de carruagem, de sobretudo de pele, limpo e barbeado. Só pode ter recebido alguma herança, patrão.

SARTORIUS: Hum! Deixe ele entrar.

Lickcheese, que estava esperando à porta, entra em seguida. A mudança na aparência dele é espantosa. Está com roupa de gala. Um sobretudo todo alinhado com peles de tigre, de forma que se pode ver as cores de suas listras. Na camisa, cravado na altura do peito, um solitário de diamante em forma de botão. O chapéu de seda é de uma cor negra e brilhante. A bela corrente de ouro do relógio enfeita o seu colete como uma coroa. Raspou as costeletas e deixou crescer o bigode, cujas extremidades foram engomadas de maneira pontiaguda. Enquanto Sartorius o admira mudo, ele passeia, sorrindo, simplesmente adorando a impressão que está causando. A empregada, não menos feliz com a sua participação nesta reviravolta, se retira para a cozinha exultante e cheia de novidades. Lickcheese faz uma reverência de cabeça triunfante para Sartorius, adornando a situação.

SARTORIUS [*se recompondo, hostil*] Bem?

LICKCHEESE: Tô muito bem, seu Sartorius. Brigado.

SARTORIUS: Não perguntei nada sobre sua saúde, meu senhor, que, como sabe, está tão bem quanto a minha. Que assunto o traz aqui?

LICKCHEESE: Assunto q'eu posso tratar em qualquer lugar com menos educação do q'eu gostaria, seu Sartorius. Agora a conversa é de homem pra homem. Meu patrão era o dinheiro, não o sinhôr. Mas já que eu tô tranqüilo com dinheiro –

SARTORIUS [*crossing determinedly to the door, and holding it open*] You can take your independence out of my house, then. I won't have it here.

LICKCHEESE [*indulgently*] Come, Sartorius: don't be stiff-necked. I come here as a friend to put money in your pocket. No use your lettin' on to me that you're above money. Eh?

SARTORIUS [*hesitates, and at last shuts the door saying guardedly*] How much money?

LICKCHEESE [*victorious, going to Blanche's chair, and taking off his overcoat*] Ah! there you speak like yourself, Sartorius. Now suppose you ask me to sit down and make myself - comfortable.

SARTORIUS [*coming from the door*] I have a mind to put you downstairs by the back of your neck, you infernal blackguard.

LICKCHEESE [*not a bit ruffled, hangs his overcoat on the back of Blanche's chair, pulling a cigar case out of one of the pockets as he does so*] You and me is too much of a pair for me to take anything you say in bad part, Sartorius. Ave a cigar?

SARTORIUS. No smoking here: this is my daughter's room. However, sit down, sit down. [*They sit*].

LICKCHEESE. I've bin gittin' on a little since I saw you last.

SARTORIUS. So I see.

LICKCHEESE. I owe it partly to you, you know. Does that surprise you?

SARTORIUS. It doesn't concern me.

LICKCHEESE. So you think, Sartorius; because it never did concern you how *I* got on, so long as I got you on by bringin' in the rents. But I picked up something for myself down at Robbins's Row.

SARTORIUS. I always thought so. Have you come to make restitution?

LICKCHEESE. You wouldn't take it if I offered it to you, Sartorius. It wasn't money: it was knowledge: knowledge of the great public question of the Ousing of the Working Classes. You know there's a Royal Commission on it, don't you?

SARTORIUS. Oh, I see. You've been giving evidence.

SARTORIUS [*caminhando decidido até a porta, e mantendo-a aberta*] Então o senhor pegue a sua tranqüilidade, e suma da minha casa. Não o quero aqui.

LICKCHEESE [*indulgente*] Mas, seu Sartorius, não seja tão turrão. Vim aqui como um amigo seu, pra botar um dinheirinho na sua mão. E não adianta fingir pra mim que tá cheio da nota não, viu?

SARTORIUS [*hesita, mas no fim, fecha a porta, e pergunta baixinho*] Quanto dinheiro mesmo?

LICKCHEESE [*vitorioso, vai até a cadeira de Blanche, e retira o casaco*] Ah, esse é o seu Sartorius q'eu conheço! Agora o sinhôr vai me chamar pra sentar e dizer: 'fique à vontade'.

SARTORIUS [*vindo da porta*] O que eu vou fazer é lhe pegar pelo pescoço e lhe jogar escada a baixo, seu canalha infeliz!

LICKCHEESE [*nem um pouco aborrecido, pendura o casaco na cadeira de Blanche, puxa um porta-charutos de um dos bolsos enquanto diz*] Num vou levar a mal o que disse, seu Sartorius, em nome da nossa velha amizade. Aceita um charuto?

SARTORIUS: Não fume aqui, este é o quarto da minha filha. Está bem, sente-se, sente-se. [*eles sentam*]

LICKCHEESE: Tenho me arranjado muito bem, desde a última vez que lhe vi.

SARTORIUS: Ah, entendo.

LICKCHEESE: Devo isso ao sinhôr também. Acredita?

SARTORIUS: Isso não me diz respeito.

LICKCHEESE: Isso é o que o sinhôr pensa, seu Sartorius; já que nunca se interessou como eu me arranjava, desde que eu arranjasse os aluguel pro sinhôr. Tirei alguma coisa pra mim lá da Rua Robbins, né?

SARTORIUS: Sempre desconfiei. Veio me devolver?

LICKCHEESE: Não devia aceitar se eu oferecesse, seu Sartorius, mas não tô falando de dinheiro, não, tô falando de experiência. Experiência sobre a classe trabalhadora. O sinhôr sabe que tem uma comissão do governo que cuida disso, num sabe?

SARTORIUS: Oh, entendo. O senhor tem fornecido provas.

LICKCHEESE. Giving evidence! Not me. What good would that do me? Only my expenses; and that not on the professional scale, neither. No: I gev no evidence. But I'll tell you what I did. I kep it back, jast to oblige one or two people whose feelins would 'a bin urt by seeing their names in a bluebook as keepin a fever den. Their Agent got so friendly with me over it that he put his name on a bill of mine to the tune of - well, no matter: it gev me a start; and a start was all I ever wanted to get on my feet. Ive got a copy of the first report of the Commission in the pocket of my overcoat. [*He rises and gets at his overcoat from a pocket of which he takes a bluebook*]. I turned down the page to shew you: I thought youd like to see it. [*He doubles the book back at the place indicated, and hands it to Sartorius*].

SARTORIUS. So blackmail is the game, eh? [*He puts the book on the table without looking at it, and strikes it emphatically with his fist*]. I dont care that for my name being in bluebooks. My friends dont read them; and I'm neither a Cabinet Minister nor a candidate for Parliament. Theres nothing to be got out of me on that lay.

LICKCHEESE [*shocked*] Blackmail! Oh, Mr Sartorius, do you think I would let out a word about your premises? Round on an old pal! No: that aint Lickcheese's way. Besides, they know all about you already. Them stairs that you and me quarrelled about, they was a whole arternoon examin in the clergyman that made such a fuss you remember? About the women that was urt on it. He made the worst he could of it, in an ungentlemanly, unchristian spirit. I wouldnt have that clergyman's disposition for worlds. Oh no: Thats not what was in my thoughts.

SARTORIUS. Come, come, man! What was in your thoughts? Out with it.

LICKCHEESE [*with provoking deliberation, smiling and looking mysteriously at him*] You aint spent a few hundreds in repairs since we parted, ave you? [*Sartorius, losing patience, makes a threatening movement*]. Now dont fly out at me. I know a landlord that owned as beastly a slum as you could find in London, down there by the Tower. By my advice that man put half the houses into first-class repair, and let the other half to a new Company: the North Thames Iced Mutton Depot Company, of which I hold a few shares: promoter's shares. And what was the end of it, do you think?

SARTORIUS. Smash, I suppose.

LICKCHEESE. Smash! not a bit of it. Compensation, Mr Sartorius, compensation. Do you understand that?

LICKCHEESE: Eu? Provas? Não. O q'eu ia ganhar com isso? Só ia me dar trabalho. Não mostrei prova, não. Mas eu vou dizer pro sinhôr o que eu fiz. Eu num disse nada, só pra obrigar um ou dois daquele, que ia se ofender se visse os nome no livro azul. O agente deles foi tão bonzinho comigo, que foi o fiador numa conta minha de – bem, não vem ao caso – e isso me deu um empurrão, um empurrão que eu nunca que ia conseguir com esses pezinho aqui. Peguei uma cópia do primeiro relatório da comissão e coloquei no bolso do meu casaco. *[levanta e pega um livro azul do bolso do sobretudo]* Eu marquei a página pra mostrar pro sinhôr. Achei que ia gostar de ver. *[desmarca a página no lugar indicado e entrega para Sartorius]*.

SARTORIUS: Então o nome do jogo é chantagem, não é? *[põe o livro sobre a mesa sem olhar, e o esmurra com a mão]* Não faço questão que meu nome esteja em livros azuis. Meus amigos não vão ler. E eu não sou um Ministro de Gabinete, nem um candidato ao parlamento. Não há nada para ser publicado de mim nisso aí.

LICKCHEESE *[chocado]* Chantagem?! Oh, seu Sartorius, o sinhôr acha mesmo que eu ia falar alguma coisa sobre suas casa? Trair um velho camarada?! Não! Não é da minha natureza. Até porque, eles já conhece o sinhôr. O sinhôr se lembra daquelas escada, que eu falei pro sinhôr, que eles passaram uma tarde toda examinando, que o pastor fez aquela confusão, e aquelas mulhé que se machucaro? Aquele pastor agiu muito mal, que homem deselegante, um herege. Nem eu ia ter tanto apego as coisa do mundo. Ah, não. Nem passou pela minha cabeça.

SARTORIUS: Então me diga, homem! O que se passa pela sua cabeça? Me diga então!

LICKCHEESE *[deliberadamente provocativo, sorrindo, e olhando misteriosamente para ele]* O sinhôr não gastou dinheiro em conserto desde que eu fui embora, gastou? *[Sartorius, já perdendo a paciência, faz um movimento ameaçador]* Não fique irado comigo. Conheço um senhorio que tinha o pior cortiço que você pode encontrar em Londres, ali perto da Torre. O homem seguiu o meu conselho e colocou metade das casa pra fazer um conserto de primeira, e entregou as outra pr'uma nova empresa: a North Tames, uma empresa de carne congelada, que eu tinha umas ação, ação de dono. E sabe qual foi o fim da história?

SARTORIUS: Falência, claro.

LICKCHEESE: Falência?! Não, de jeito nenhum. Recompensa, seu Sartorius, recompensa, entende?

SARTORIUS. Compensation for what?

LICKCHEESE. Why, the land was wanted for an extension of the Mint; and the Company had to be bought out, and the buildings, compensated for. Somebody has to know these things beforehand, you know, no matter how dark they're kept.

SARTORIUS [*interested, but cautious*] Well?

LICKCHEESE. Is that all you have to say to me, Mr Sartorius? 'Well'! as if I was next door's dog! Suppose I'd got wind of a new street that would knock down Robbin's Row and turn Burke's Walk into a frontage worth thirty pound a foot! would you say no more to me than [*mimicking*] 'Well'? [*Sartorius hesitates, looking at him in great doubt. Lickcheese rises and exhibits himself*].

Come! look at my get up, Mr Sartorius. Look at this watch-chain! Look at the corporation I've got on me! Do you think all that came from keeping my mouth shut? No: it came from keeping ears and eyes open.

Blanche comes in, followed by the parlormaid, who has a silver tray on which she collects the coffee cups. Sartorius, impatient at the interruption, rises and motions Lickcheese to the door of the study.

SARTORIUS. Sh! We must talk this over in the study. There is a good fire there; and you can smoke. Blanche: an old friend of ours.

LICKCHEESE. And a kind one to me. I hope I see you well, Miss Blanche.

BLANCHE. Why, it's Mr Lickcheese! I hardly knew you.

LICKCHEESE. I find you a little changed yourself, miss.

BLANCHE [*hastily*] Oh, I am the same as ever. How are Mrs Lickcheese and the chil –

SARTORIUS [*impatiently*] We have business to transact, Blanche. You can talk to Mr Lickcheese afterwards. Come on.

SARTORIUS: Recompensa pelo quê?

LICKCHEESE: A terra precisava crescer, a empresa teve que ser comprada, e os prédios ia recompensar. Alguém tem que pensar nessas coisa antes de tudo, o sinhôr sabe, não importa o risco.

SARTORIUS [*interessado, mas cauteloso*] E daí?

LICKCHEESE: É tudo o que o sinhôr me diz, seu Sartorius: ‘e daí’! como se eu fosse o cachorro do vizinho! Imagine, o sinhôr, se eu soubesse que iam botar a baixo a Rua Robbins e transformar a Rua Burke em uma divisa pra construir uma rua nova, que vai valer trinta libras o pé. Aí o sinhôr me diz bem assim: ‘e daí’? [*Sartorius hesita, olha para ele com grande dúvida. Lickcheese levanta e se exhibe*]

Veja! Olhe bem pra mim, seu Sartorius. Olhe pra corrente deste relógio! Pense na empresa que eu consegui pra mim! Acha que tudo veio da minha boca de siri? Não! Veio desses ouvido e olho bem aberto.

Blanche aparece, seguida da empregada, que traz uma bandeja de prata onde coloca os copos de café. Sartorius, impaciente com a interrupção, se levanta e move Lickcheese para a porta da sala de leitura.

SARTORIUS: Sh! Temos que falar sobre isso lá no escritório. Tem lareira, e você pode fumar. Blanche, um velho amigo nosso.

LICKCHEESE: Espero que esteja bem, senhorita Blanche.

BLANCHE: Ora veja, é o Sr. Lickcheese. Quase não o reconheci.

LICKCHEESE: Também achei a senhorita meio diferente.

BLANCHE [*impaciente*] Oh, sou a mesma de sempre. Como vai a Dona Lickcheese e as crias...

SARTORIUS [*também impaciente*] Temos negócios a tratar, Blanche. Você pode conversar com Sr. Lickcheese outra hora. Vamos lá.

Sartorius and Lickcheese go into the study. Blanche, surprised at her father's abruptness, looks after them for a moment. Then, seeing Lickcheese's overcoat on her chair, she takes it up, amused, and looks at the fur.

THE PARLORMAID. Oh, we are fine, aint we, Miss Blanche? I think Mr Lickcheese must have come into a legacy. [*Confidentially*] I wonder what he can want with the master, Miss Blanche! He brought him this big book. [*She shews the bluebook to Blanche*].

BLANCHE [*her curiosity roused*] Let me see. [*She takes the book and looks at it*]. There's something about papa in it. [*She sits down and begins to read*].

THE PARLORMAID [*folding the tea-table and putting it out of the way*] He looks ever s'much younger, Miss Blanche, dont he? I couldnt help laughing when I saw him with his whiskers shaved off: it do look so silly when youre not accustomed to it. [*No answer from Blanche*]. You havnt finished your coffee, miss: I suppose I may take it away? [*No answer*]. Oh, you are interested in Mr Lickcheese's book, miss.

Blanche springs up. The parlormaid looks at her face, and instantly hurries out of the room on tiptoe with her tray.

BLANCHE. So that was why he would not touch the money. [*She tries to tear the book across. Finding this impossible she throws it violently into the fireplace. It falls into the fender*]. Oh, if only a girl could have no father, no family, just as I have no mother! Clergyman! beast! 'The worst slum landlord in London.' 'Slum landlord.' Oh! [*She covers her face with her hands, and sinks shuddering into the chair on which the overcoat lies. The study door opens*].

LICKCHEESE [*in the study*] You just wait five minutes: I'll fetch him. [*Blanche snatches a piece of work from her basket, and fits erect and quiet, stitching at it. Lickcheese comes back, speaking to Sartorius, who follows him*]. He lodges round the corner in Gower Street; and my private ansom's at the door. By your leave, Miss Blanche [*pulling gently at his overcoat*].

BLANCHE [*rising*] I beg your pardon. I hope I havnt crushed it.

Sartorius e Lickcheese entram no escritório. Blanche, surpresa com a pressa do pai, os observa por um instante. Ao ver o sobretudo de Lickcheese em sua cadeira, o retira, achando engraçado e olha para as peles do casaco.

A EMPREGADA: Que beleza, não é senhorita Blanche? O Sr. Lickcheese só pode ter ganho alguma herança. *[confidencialmente]* O que será que ele quer com o patrão, senhorita Blanche? Ele trouxe este livro enorme aqui. *[mostra o livro azul para Blanche]*

BLANCHE *[cheia de curiosidade]* Deixa eu ver. *[pega o livro e olha]* Deve ter alguma coisa sobre papai aqui. *[senta e começa a ler]*

A EMPREGADA *[guardando a mesa de chá e tirando-a do caminho]* Parece tão mais novo, não parece, senhorita Blanche? Não consigo deixar de rir quando eu o vejo com aquela barba tão bem feita. Parece tão ridículo quando não se está mais acostumado com ela. *[Blanche não fala nada]* Já terminou seu café, senhorita? Já posso levar, então? *[sem resposta]* Ah sim. Está mesmo interessada no livro do Sr. Lickcheese.

Blanche se levanta de repente. A empregada a olha no rosto, e logo se apressa, saindo da sala de fininho com a bandeja.

BLANCHE: Então era por isso que ele não podia mexer no dinheiro. *[tenta rasgar o livro no meio, mas como não consegue, joga o livro na lareira com toda violência. O livro cai no guarda-fogo]* Qualquer garota pode perder o pai, e toda família, mas por que justamente eu não tenho mãe? Vigário de uma figa! Animal! ‘O proprietário mais cruel de Londres’ ‘Dono de Cortiços’ Oh! *[cobre o rosto com as mãos, e senta trêmula na cadeira onde o sobretudo está pendurado. A porta do escritório se abre]*

LICKCHEESE *[no escritório]* Espere aí uns cinco minutinho, q’eu vou buscar. *[Blanche pega um pedaço de pano de sua cesta, e se coloca de pé quieta, costurando-o. Lickcheese volta, falando com Sartorius, que o segue]* Ele tá hospedado ali perto da esquina da Rua Gower, e minha carruagem tá bem aqui na frente. Licença, senhorita Blanche. *[pegando gentilmente seu sobretudo]*

BLANCHE *[levantando]* Me desculpe, espero não ter amassado.

LICKCHEESE [*gallantly, as he gets into the coat*] You're welcome to crush it again now, Miss Blanche. Don't say good evenin to me, miss: I'm comin back presently: me and a friend or two. Ta ta, Sartorius: I shant be long. [*He goes out*].

Sartorius looks about for the bluebook.

BLANCHE. I thought we were done with Lickcheese.

SARTORIUS. Not quite yet, I think. He left a book here for me to look over: a large book in a blue paper cover. Has the girl put it away? [*He sees it in the fender, looks at Blanche, and adds*] Have you seen it?

BLANCHE. No. Yes. [*Angrily*] No: I have not seen it. What have I to do with it?

Sartorius picks the book up and dusts it; then sits down quietly to read. After a glance up and down the columns, he nods assentingly, as if he found there exactly what he expected.

SARTORIUS. It's a curious thing, Blanche, that the Parliamentary gentlemen who write such books as these should be so ignorant of practical business. One would suppose, to read this, that we are the most grasping, grinding heartless pair in the world, you and I.

BLANCHE. Is it not true? About the state of the houses, I mean?

SARTORIUS [*calmly*] Oh, quite true.

BLANCHE. Then it is not our fault?

SARTORIUS. My dear: if we made the houses any better, the rents would have to be raised so much that the poor people would be unable to pay, and would be thrown homeless on the streets.

BLANCHE. Well, turn them out and get in a respectable class of people. Why should we have the disgrace of harboring such wretches?

SARTORIUS [*opening his eyes*] That sounds a little hard on them, doesn't it, my child?

BLANCHE. Oh, I hate the poor. At least, I hate those dirty, drunken, disreputable people who live like pigs. If they must be provided for, let other people look after them. How can you expect any one to think well of us when such things are written about us in that infamous book?

LICKCHEESE [*galante, enquanto veste o casaco*] Por mim pode amassar de novo, agora mesmo, senhorita. Não precisa me dar boa noite, eu já volto. Eu, e mais um ou dois amigo. Brigada, brigada, seu Sartorius. Eu não demoro. [*vai embora*]

Sartorius procura pelo livro azul.

BLANCHE: Achei que fossemos aceitar Lickcheese de novo.

SARTORIUS: Ainda não, pelo menos eu acho. Ele deixou um livro aqui pra eu ler, é um livro grande, com uma capa azul. Será que aquela moça jogou fora? [*ele vê o livro na lareira, olha para Blanche, e diz*] Você sabe onde está?

BLANCHE: Sei, quer dizer, não sei. [*com raiva*] Não, eu não vi. O que eu tenho a ver com isso?

Sartorius tira o livro da lareira, limpa, e se senta calmamente para ler. Logo após uma olhada de cima a baixo no índice, balança a cabeça de forma afirmativa, como se ali estivesse encontrado exatamente o que queria.

SARTORIUS: É curioso, Blanche, que parlamentares, que escrevem livros como este, possam ser tão ignorantes em assuntos práticos. Alguém que lê isso aqui imagina que eu e você sejamos a pior dupla de avaros e gente sem coração que existe no mundo.

BLANCHE: E não é verdade? E o estado dessas casas?

SARTORIUS [*com calma*] Sim, é pura verdade.

BLANCHE: E não é nossa culpa?

SARTORIUS: Querida, se fizermos casas melhores, os aluguéis vão subir de uma maneira, que aqueles pobrezinhos não vão poder pagar, e vão virar mendigos, dormindo nas ruas.

BLANCHE: Então, expulse-os e os coloque em casas pra esse tipo de gente. Por que nós temos o trabalho de abrigar esses miseráveis?

SARTORIUS [*arregalando os olhos*] Não acha que está sendo cruel demais com eles, minha filha?

BLANCHE: Eu odeio os pobres. Principalmente aqueles sujos, bêbados, bando de gente sem classe, que vive como porcos. Se eles podem ser ajudados, deixe que outras pessoas cuidem deles. Como pode querer que as pessoas pensem bem de nós, se elas escrevem coisas desse tipo num livro infame como este.

SARTORIUS [*coldly and a little wistfully*] I see I have made a real lady of you, Blanche.

BLANCHE [*defiantly*] Well? Are you sorry for that?

SARTORIUS. No, my dear: of course not. But do you know, Blanche, that my mother was a very poor woman, and that her poverty was not her fault?

BLANCHE. I suppose not; but the people we want to mix with now don't know that. And it was not my fault; so I don't see why *I* should be made to suffer for it.

SARTORIUS [*enraged*] Who makes you suffer for it, miss? What would you be now but for what your grandmother did for me when she stood at her wash-tub for thirteen hours a day and thought herself rich when she made fifteen shillings a week?

BLANCHE [*angrily*] I suppose I should have been down on her level instead of being raised above it, as I am now. Would you like us to go and live in that place in the book for the sake of grandmamma? I hate the idea of such things. I don't want to know about them. I love you because you brought me up to something better. [*Half aside, as she turns away from him*] I should hate you if you had not.

SARTORIUS [*giving in*] Well my child, I suppose it is natural for you to feel that way, after your bringing up. It is the ladylike view of the matter. So don't let us quarrel, my girl. You shall not be made to suffer any more. I have made up my mind to improve the property, and get in quite a new class of tenants. There! does that satisfy you? I am only waiting for the consent of the ground landlord, Lady Roxdale.

BLANCHE. Lady Roxdale!

SARTORIUS. Yes. But I shall expect the mortgagee to take his share of the risk.

BLANCHE. The mortgagee! Do you mean – [*She cannot finish the sentence: Sartorius does it for her*].

SARTORIUS. Harry Trench. Yes. And remember, Blanche: if he consents to join me in the scheme, I shall have to be friends with him.

BLANCHE. And to ask him to the house?

SARTORIUS. Only on business. You need not meet him unless you like.

BLANCHE [*overwhelmed*] When is he coming?

SARTORIUS. There is no time to be lost. Lickcheese has gone to ask him to come round.

SARTORIUS [*frio e um pouco decepcionado*] Vejo que fiz de você uma grande dama, Blanche.

BLANCHE [*desafiadora*] E fica triste por isso?

SARTORIUS: Não, querida. É claro que não. Mas você sabia que minha mãe foi uma mulher muito pobre, e não teve culpa por ter sido assim?

BLANCHE: Imagino que não, mas estas pessoas não sabem disso, e não é minha culpa. Então, eu não vejo porque que *eu* tenha que sofrer por isso.

SARTORIUS [*furioso*] Quem a está fazendo sofrer, senhorita? O que você seria hoje se sua avó não tivesse feito por mim o que fez, quando trabalhava numa lavanderia treze horas por dia, e já se achava rica por conseguir ganhar quinze xelins por semana?

BLANCHE [*com raiva*] Então, eu deveria viver igual a ela, ao invés de ter melhorado de vida? Ia gostar, se nós morássemos numa daquelas casas por consideração a minha querida vovó? Odeio tudo isso. Eu lhe agradeço, porque me deu uma vida melhor. [*monologa um pouco, enquanto se afasta dele*] Se não tivesse feito isso, era o senhor quem eu deveria odiar.

SARTORIUS [*cedendo*] Minha filha, acho natural que se sinta assim depois de crescida. É a maneira de uma dama enxergar as coisas. Não vamos brigar por isso, minha querida. Você não precisa sofrer mais. Eu me convenço em melhorar as casas, e fazê-las um lugar bem melhor para os inquilinos. Resolvido! Satisfeita agora? Só estou esperando o consentimento da principal proprietária, Lady Roxdale.

BLANCHE: Lady Roxdale!

SARTORIUS: Sim. Mas eu devo esperar o hipotecário para que ele assuma a sua parcela de risco.

BLANCHE: O hipotecário! Você quer dizer que... [*ela não consegue terminar a frase, mas Sartorius termina por ela*].

SARTORIUS: Harry Trench. Sim, ele mesmo. Lembre-se, Blanche, se ele quiser se juntar a mim nesse negócio, tenho que fazer as pazes com ele.

BLANCHE: E chamá-lo aqui em casa?

SARTORIUS: É uma questão de negócios. Não precisa vê-lo, se não quiser.

BLANCHE [*transtornada*] Quando ele vem?

SARTORIUS: Não temos tempo há perder. Lickcheese foi chamá-lo pra vir aqui.

BLANCHE [*in dismay*] Then he will be here in a few minutes! What shall I do?

SARTORIUS. I advise you to receive him as if nothing had happened, and then go out and leave us to our business. You are not afraid to meet him?

BLANCHE. Afraid! No: most certainly not. But –

LICKCHEESE's VOICE [*without*] Straight in front of you doctor. You never bin here before; but I know the house better than my own.

BLANCHE. Here they are. Dont say I'm here, papa. [*She rushes away into the study*].

Lickcheese comes in with Trench and Cokane. Both are in evening dress. Cokane shakes hands effusively with Sartorius. Trench who is coarsened and sullen, and has evidently not been making the best of his disappointment, bows shortly and resentfully. Lickcheese covers the general embarrassment by talking cheerfully until they are all seated round the large table: Trench nearest the fireplace; Cokane nearest the piano; and the other two between them, with Lickcheese next Cokane.

LICKCHEESE. Here we are, all friends round St Paul's. You remember Mr Cokane? he does a little business for me now as a friend, and gives me a help with my correspondence: sekketerry we call it. Ive no literary style, and thats the truth; so Mr Cokane kindly puts it into my letters and draft prospectuses and advertisements and the like. Dont you, Cokane? Of course you do: why shouldnt you? He's been helping me to persuade his old friend, Dr Trench, about the matter we were speaking of.

COKANE [*austerely*] No, Mr Lickcheese, not trying to persuade him. No: this is a matter of principle with me. I say it is your duty, Henry – your duty – to put those abominable buildings into proper and habitable repair. As a man of science you owe it to the community to perfect the sanitary arrangements. In questions of duty there is no room for persuasion, even from the oldest friend.

SARTORIUS [*to Trench*] I certainly feel, as Mr Cokane puts it, that it is our duty: one which I have perhaps too long neglected out of regard for the poorest class of tenants.

LICKCHEESE. Not a doubt of it, gents: a dooty. I can be as sharp as any man when it's a question of business; but dooty's another pair o' shoes.

BLANCHE [*aflita*] Então, ele vai chegar em questão de minutos. O que eu faço, papai?

SARTORIUS: Eu aconselho você a recebê-lo como se nada tivesse acontecido, e nos deixe tratando dos negócios. Não está com medo de encontrá-lo, está?

BLANCHE: Com medo?! Não, claro que não, é que...

A VOZ DE LICKCHEESE [*ele não aparece*] Direto, siga o dotô. Você nunca teve aqui antes, mas eu conheço essa casa até melhor do que a minha.

BLANCHE: Eles chegaram. Não diga que estou aqui, papai. [*foge para o escritório*]

Lickcheese entra com Trench e Cokane. Os dois com roupa de gala. Cokane aperta a mão de Sartorius efusivamente. Trench, mal-humorado e grosseiro, ainda está desiludido, e cumprimenta Sartorius de forma rápida e ressentida. Lickcheese disfarça a situação embaraçosa, falando com alegria, até que todos se sentam ao redor da grande mesa. Trench fica mais perto da lareira, Cokane perto do piano, e os outros dois, entre eles, só que Lickcheese fica ao lado de Cokane.

LICKCHEESE: E aqui estamos nós, todos amigos ao redor de Saint Paul. Lembra, seu Cokane? Seu Cokane fez um sirviçinho de amigo pra mim, me deu uma ajudinha com uma carta, sirviço de secretário, sabe? Vamos falar a verdade, eu num sei escrever feito um escritor, né? Então, seu Cokane, muito gentil, escreveu os programa pra mim, os anúncio, essas coisa. Não foi, seu Cokane? Claro que foi. Por que não faria? E tá me ajudando a convencer o seu velho amigo, dotô Trench, sobre o que a gente vai falar agora.

COKANE [*austero*] Não, Sr. Lickcheese, não o estou convencendo. É uma questão de princípios. Eu disse que era seu dever, Harry, seu dever, transformar aquelas construções abomináveis em lugares apropriados e habitáveis. Como um profissional da saúde, você tem a obrigação de melhorar as condições sanitárias da comunidade. Em se tratando de deveres, não há espaço para conselhos, mesmo que seja de um velho amigo.

SARTORIUS [*para Trench*] Eu, como Sr. Cokane, também acho que é obrigação sua, talvez eu tenha deixado de lado, durante muito tempo, os mais pobres de meus inquilinos.

LICKCHEESE: Sem dúvida, sinhôres, é uma obrigação. Quando o assunto é negócio, posso até ser brabo, mas quando é obrigação, são outros quinhento.

TRENCH. Well, I dont see that it's any more my duty now than it was four months ago. I look at it simply as a question of so much money.

COKANE. Shame, Harry, shame! Shame!

TRENCH. Oh, shut up, you fool. [*Cokane springs up*].

LICKCHEESE [*catching his coat and holding him*] Steady! steady Mr Sekketerry. Dr Trench is only joking.

COKANE. I insist on the withdrawal of that expression. I have been called a fool.

TRENCH [*morosely*] So you are a fool.

COKANE. Then you are a damned fool. Now, sir!

TRENCH. All right. Now weve settled that. [*Cokane, with a snort, sits down*]. What I mean is this. Dont lets have any nonsense about this job. As I understand it, Robbins's Row is to be pulled down to make way for the new street into the Strand; and the straight tip now is to go for compensation.

LICKCHEESE [*chuckling*] That'so, Dr Trench. Thats it.

TRENCH [*continuing*] Well; it appears that the dirtier a place is the more rent you get; and the decenter it is, the more compensation you get. So we're to give up dirt and go in for decency.

SARTORIUS. I should not put it exactly in that way; but –

COKANE. Quite right, Mr Sartorius, quite right. The case could not have been stated in worse taste or with less tact.

LICKCHEESE. Sh-sh-sh-sh!

SARTORIUS. I do not quite go with you there, Mr Cokane. Dr Trench puts the case frankly as a man of business. I take the wider view of a public man. We live in a progressive age; and humanitarian ideas are advancing and must be taken into account. But my practical conclusion is the same as his. I should hardly feel justified in making a large claim for compensation under existing circumstances.

TRENCH: Eu não acho que o meu dever seja maior agora do que há quatro meses atrás. Eu sempre encarei isso só como fonte de renda.

COKANE: Que vexame, Harry, que vexame! Realmente um vexame!

TRENCH: Cala a boca, seu idiota! [*Cokane se levanta de repente*].

LICKCHEESE [*segura Cokane pelo casaco*] Calma, meu secretário, calma! Dotô Trench tá só brincando.

COKANE: Me chamou de idiota, e eu exijo que retire o que disse.

TRENCH [*mal-humorado*] Como quiser, seu babaca

COKANE: Você que é um babaca é, seu miserável!

TRENCH: Tudo bem. Estamos entendidos. [*Cokane se senta, bufando*] Não vamos pensar bobagens sobre esse negócio. A Rua Robbins vai ser destruída pra dar passagem a uma nova rua, que vai levar até as margens do rio, e o que importa agora é ir atrás da indenização.

LICKCHEESE [*debochando*] É isso aí, dotô Trench!

TRENCH [*continuando*] Me parece que quanto mais imundo é o lugar, maior é o aluguel, e quanto mais decente, maior a indenização. Então, vamos fazer do lugar sujo um lugar decente.

SARTORIUS: Não tinha colocado nestes termos, mas...

COKANE: Muito bem, Sr. Sartorius, muito bem. O assunto não pode ser tratado sem critério, ou pouco tato.

LICKCHEESE: Sh-sh-sh-sh!

SARTORIUS: Discordo do senhor, Sr. Cokane. Dr. Trench tratou do caso abertamente, falou como um homem de negócios. Eu vejo de uma forma mais ampla, como um homem público. Vivemos em tempos de progresso, idéias humanitárias estão se alastrando, e têm que ser consideradas. Mas a minha conclusão é a mesma que a dele. Diante das circunstâncias, nem posso esperar por qualquer recompensa.

LICKCHEESE. Of course not; and you wouldnt get it if you did. You see, it's like this, Dr Trench. Theres no doubt that the Vestries has legal powers to play old Harry with slum properties, and spoil the houseknacking game if they please. That didnt matter in the good old times, because the Vestries used to be us ourselves. Nobody ever knew a word about the election; and we used to get ten of us into a room and elect one another, and do what we liked. Well, that cock wont fight any longer; and, to put it short, the game is up for men in the position of you and Mr Sartorius. My advice to you is, take the present chance of getting out of it. Spend a little money on the block at the Cribbs Market end: enough to make it look like a model dwelling, you know; and let the other block to me on fair terms for a depot of the North Thames Iced Mutton Company. Theyll be knocked down inside of two years to make room for the new north and south main thoroughfare; and youll be compensated to the tune of double the present valuation, with the cost of the improvements thrown in. Leave things as they are; and you stand a good chance of being fined, or condemned, or pulled down before long. Now's your time.

COKANE. Hear, hear! Hear, hear! Hear, hear! Admirably put from the business point of view! I recognize the uselessness of putting the moral point of view to you, Trench; but even you must feel the cogency of Mr Lickcheese's business statement.

TRENCH. But why cant you act without me? What have I got to do with it? I'm only a mortgagee.

SARTORIUS. There is a certain risk in this compensation investment, Dr Trench. The County Council may alter the line of the new street. If that happens, the money spent in improving the houses will be thrown away: simply thrown away. Worse than thrown away, in fact; for the new buildings may stand unlet or half let for years. But you will expect your seven per cent as usual.

TRENCH. A man must live.

COKANE. Je n'en vois pas la nécessité.

TRENCH. Shut up, Billy; or else speak some language you understand. No, Mr Sartorius: I should be very glad to stand in with you if I could afford it; but I cant; so you may leave me out of it.

LICKCHEESE: Claro que não. O sinhô num ia conseguir, mesmo se quisesse. É assim mesmo, dotô Trench. Não tenho dúvida que os conselheiro têm poder legal pra dizer que o dotô tem parte nos cortiço, e estragar toda essa tramóia com as casa, se eles quiserem. Se fosse nos velhos tempo, nem iam ligar, porque os conselheiro era a gente mesmo. Ninguém nunca soube nada sobre as eleição. A gente juntava dez dos nosso dentro de uma sala, e um elegia o outro. A gente fazia o que queria. Esse líder da igreja, num vai durar muito, não. E, no fim das conta, quem sempre ganhou o jogo foram os homem como o senhor, e seu Sartorius. Meu conselho é que você aproveite essa chance pra arrancar tudo que puder. Gaste uma coisinha no bloco onde termina o mercado Cribbs, só o que bastar pra parecer uma moradia de verdade, e deixe q'eu cuido do outro bloco. Eu ajeito lá pra empresa aceitar. Eles vão destruir em dois ano pra dar espaço pra nova estrada, vocês vão lucrar o dobro do que vale hoje, e cobrir as despesa das melhoria. Deixe as coisa como tão, e vocês têm tudo pra ser multado, ou condenado, ou humilhado. A hora é essa.

COKANE: Escutem, escutem, escutem! Colocação admirável do ponto de vista comercial! Reconheço a inutilidade de encarar as coisas de um ponto de vista moral no seu caso, Trench. Veja o poder de persuasão de seu Lickcheese.

TRENCH: Mas por que o senhor não resolve as coisas sem a minha ajuda? O que eu tenho com isso? Sou apenas um hipotecário.

SARTORIUS: Há um certo risco neste investimento, Dr. Trench. A prefeitura pode alterar alguma cláusula da nova estrada. E se isso acontecer, o dinheiro gasto na reforma das casas vai todo pelo ralo. Pior que isso, as casas, ou pelo menos metade delas têm que ser alugadas. E você quer os seus sete por cento ao ano de sempre.

TRENCH: Um homem tem que se manter.

COKANE. Je n'en vois pas la nécessité⁷⁵.

TRENCH: Cala essa boca, Billy, ou fala em uma língua que você saiba. Não, Sr. Sartorius. Ficaria muito feliz de estar ao seu lado, se eu pudesse, mas não posso, então, me deixe fora disso.

⁷⁵ “Não vejo necessidade disso”.

LICKCHEESE. Well, all I can say is that you're a very foolish young man.

COKANE. What did I tell you, Harry?

TRENCH. I don't see that it's any business of yours, Mr Lickcheese.

LICKCHEESE. It's a free country: every man has a right to his opinion.

COKANE. Hear, hear!

LICKCHEESE. Come! where's your feelins for them poor people, Dr Trench? Remember how it went to your heart, when I first told you about them. What! are you going to turn hard?

TRENCH. No: it won't do: you can't get over me that way. You proved to me before that there was no use in being sentimental over that slum shop of ours; and it's no good your turning round on the philanthropic tack now that you want me to put my capital into your speculation. I've had my lesson; and I'm going to stick to my present, income. It's little enough for me as it is.

SARTORIUS. It really matters nothing to me, Dr Trench, how you decide, I can easily raise the money elsewhere and pay you off. Then since you are resolved to run no risks, you can invest your ten thousand pounds in Consols and get two hundred and fifty pounds a year for it instead of seven hundred.

Trench, completely outwitted, stares at them in consternation. Cokane breaks the silence.

COKANE. That is what comes of being avaricious, Harry. Two thirds of your income gone at one blow. And I must say it serves you right.

TRENCH. That's all very fine; but I don't understand it. If you can do this to me, why didn't you do it long ago?

SARTORIUS. Because, as I should probably have had to borrow at the same rate, I should have saved nothing; whereas you would have lost over four hundred a year: a very serious matter for you. I had no desire to be unfriendly; and even now I should be glad to let the mortgage stand, were it not that the circumstances mentioned by Mr Lickcheese force my hand. Besides, Dr Trench, I hoped for some time that our interests might be joined by closer ties than those of friendship.

LICKCHEESE: Só posso dizer uma coisa: você é um tremendo babaca, rapazinho.

COKANE: Não te avisei, Harry?

TRENCH: Acho que esse assunto não lhe diz respeito, Sr. Lickcheese.

LICKCHEESE: Tamo num país livre, todo mundo pode falar o que pensa.

COKANE: Mas escutem só!

LICKCHEESE: Cadê seus sentimento pelos pobre, dotô Trench? Lembra como eles amoleceram seu coração da outra vez que falei com o sinhôr? O quê?! Já desamoleceram?

TRENCH: Não, ‘desamoleceram’ não. O senhor mesmo me disse agora que não há espaço para sentimentalismos neste comércio de cortiços. Não é uma boa idéia voltar a falar de caridade agora que o senhor quer sujeitar o meu dinheiro à sua especulação. Aprendi a lição, e vou manter a minha renda atual, que, por sinal, anda muito baixa.

SARTORIUS: Eu não tenho nada com isso, Dr. Trench. Como você preferir, posso aumentar tranquilamente a sua renda e lhe repassar. Se prefere não correr riscos, invista suas dez mil libras em ações, e pegue de volta duzentos e cinquenta por ano, ao invés de setecentos.

Trench, completamente derrubado, olha para os outros, consternado. Cokane quebra o silêncio.

COKANE: É isso que dá ser mesquinho, Harry. Dois terços do que você ganha se vão num sopro. Tenho que lhe dizer: é muito bem feito para você.

TRENCH: Está tudo muito certo, mas tem uma coisa que eu não entendo: por que já não fez isso comigo antes?

SARTORIUS: Porque eu não ia ganhar nada por isso, e você perderia, por ano, quatrocentas libras, uma coisa muito grave. Não quis ser indelicado; ainda hoje ficaria contente em manter a hipoteca, se as circunstâncias postas pelo Sr. Lickcheese, não me obrigassem a fazer o contrário. Além disso, Dr. Trench, espero que, por algum tempo, nossos interesses se unam por laços tão fortes quanto os da nossa amizade.

LICKCHEESE [*jumping up, relieved*] There! Now the murder's out. Excuse me, Dr Trench. Excuse me, Mr Sartorius: excuse my freedom. Why not Dr Trench marry Miss Blanche, and settle the whole affair that way?

Sensation. Lickcheese sits down triumphant.

COKANE. You forget, Mr Lickcheese, that the young lady, whose taste has to be considered, decisively objected to him.

TRENCH. Oh! Perhaps you think she was struck with you.

COKANE. I do not say so, Trench. No man of any delicacy would suggest such a thing. You have an untutored mind, Trench, an untutored mind.

TRENCH. Well, Cokane: I've told you my opinion of you already.

COKANE [*rising wildly*] And I have told you my opinion of you. I will repeat it if you wish. I am ready to repeat it.

LICKCHEESE. Come, Mr Sekketerry: you and me, as married men, is out of the unt as far as young ladies is concerned. I know Miss Blanche: she has her father's eye for business. Explain this job to her; and she'll make it up with Dr Trench. Why not have a bit of romance in business when it costs nothing? We all have our feelins: we aint mere calculatin machines.

SARTORIUS [*revolted*] Do you think, Lickcheese, that my daughter is to be made part of a money bargain between you and these gentlemen?

LICKCHEESE. Oh come, Sartorius! dont talk as if you was the only father in the world. I have a daughter too; and my feelins in that matter is just as fine as yours. I propose nothing but what is for Miss Blanche's advantage and Dr Trench's.

COKANE. Lickcheese expresses himself roughly, Mr Sartorius; but his is a sterling nature; and what he says is to the point. If Miss Sartorius can really bring herself to care for Harry, I am far from desiring to stand in the way of such an arrangement.

TRENCH. Why, what have you got to do with it?

LICKCHEESE. Easy, Dr Trench, easy. We want your opinion. Are you still on for marrying Miss Blanche if she's agreeable?

LICKCHEESE [*pulando de alívio*] Pronto! Agora tá tudo resolvido. Mas com licença, dotô Trench e seu Sartorius. Desculpe eu me intrometer, mas por que que o dotô não se casa com a senhorita Blanche, e não resolve isso tudo de uma vez?

Lickcheese causa surpresa e se senta, triunfante.

COKANE: O senhor esqueceu, Sr. Lickcheese, que a jovem, cuja vontade deve ser respeitada, o rejeitou veementemente?

TRENCH: Oh! Quem sabe ela não esteja interessada em você.

COKANE: Não, eu não disse isso. Homem nenhum com o mínimo de compostura poderia sugerir tal coisa. Você é um cabeça-de-vento, Trench, um cabeça-de-vento.

TRENCH: Bem, Cokane. Já sabe o que penso a seu respeito.

COKANE [*se levantando feroz*] E eu, também, já dei a minha opinião sobre a sua pessoa. Se você quiser, posso repeti-la. Estou louco para fazer isso.

LICKCHEESE: Meu secretário, nós dois, homem casado, já não entendemo mais dessas coisa de juventude. Conheço a senhorita Blanche, ela tem o mesmo jeitinho do pai pros negócio. Explique as coisa pra ela, e ela vai fazer as paze com o dotô. Por que não dar uma pitadinha de romance nos negócio, se não custa nada? A gente temos nossos sentimento, não vivemo só calculano máquina.

SARTORIUS [*revoltado*] Você acha, Lickcheese, que minha filha faz parte de alguma barganha financeira entre o senhor e estes dois aí?

LICKCHEESE: Ah, por favor, seu Sartorius, não fale como se o sinhôr fosse o único pai desse mundo. Eu também tenho uma filha, e meus sentimento são tão bom quanto os seu. Só falei pro bem da senhorita e do dotô.

COKANE: Sr. Lickcheese se expressa de maneira grosseira, mas autêntica, e foi direto no ponto. Se a senhorita Sartorius puder mesmo se acertar com Harry, eu não vou ser contra.

TRENCH: Mas o que você tem com isso?

LICKCHEESE: Tenha calma, dotô, tenha calma. A gente quer saber sua opinião: o sinhôr se casa com a senhorita, se ela também quiser?

TRENCH [*shortly*] I dont know that I am. [*Sartorius rises indignantly*].

LICKCHEESE. Easy one moment, Mr Sartorius. [*To Trench*] Come now, Dr Trench! you say you dont know that you are. But do you know that you aint? thats what we want to know.

TRENCH [*sulkily*] I wont have the relations between Miss Sartorius and myself made part of a bargain. [*He rises to leave the table*].

LICKCHEESE [*rising*] Thats enough: a gentleman could say no less. [*Insinuatingly*] Now, would you mind me and Cokane and the guvnor steppin into the study to arrange about the lease to the North Thames Iced Mutton Company?

TRENCH. Oh, *I* dont mind. I'm going home. Theres no thing more to say.

LICKCHEESE. No: dont go. Only just a minute: me and Cokane will be back in no time to see you home. Youll wait for us, wont you?

TRENCH. Oh well, if you wish, yes.

LICKCHEESE [*cheerily*] Didnt I know you would!

SARTORIUS [*at the study door, to Cokane*] After you, sir.

Cokane bows formally and goes into the study.

LICKCHEESE [*at the door, aside to Sartorius*] You never ad such a managin man as me, Sartorius. [*He goes into the study chuckling, followed by Sartorius*].

Trench, left alone, looks round carefully and listens a moment. Then he goes on tiptoe to the piano and leans upon it with folded arms, gazing at Blanche's portrait. Blanche herself appears presently at the study door. When she sees how he is occupied, she closes it softly and steals over to him, watching him intently. He rises from his leaning attitude and takes the portrait from the easel, and is about to kiss it when, taking a second look round to reassure, himself that nobody is watching him, he finds Blanche close upon him. He drops the portrait, and stares at her without the least presence of mind.

TRENCH [*rapidamente*] Não sei o que eu quero [*Sartorius se levanta, indignado*]

LICKCHEESE: Tenha paciência, seu Sartorius. [*para Trench*] Olhe aqui, dotô Trench, o sinhôr disse que não sabe o que quer, mas o sinhôr pelo menos sabe o que não quer? É isso que a gente quer saber.

TRENCH [*mal-humorado*] Não quero que meu relacionamento com a senhorita Sartorius faça parte de uma barganha. [*levanta da mesa*] .

LICKCHEESE [*levanta também*] Isso basta. Num precisa dizer mais nada. [*persuasivo*] Você não se importa se eu, o seu Cokane, e o patrão for lá pra dentro do escritório resolver o arrendamento da empresa, né?

TRENCH: Não, não tô nem aí. Vou para minha casa. Não há mais nada a dizer.

LICKCHEESE: Não, não vá. Espere só um minutinho. Eu e o seu Cokane vamos voltar logo. Vai esperar, não vai?

TRENCH: Tudo bem, se preferem assim...

LICKCHEESE [*alegre*] Sabia que ia esperar!

SARTORIUS [*na porta do escritório, fala para Cokane*] Depois do senhor.

Cokane o cumprimenta formalmente e entra no escritório.

LICKCHEESE [*na porta ao lado de Sartorius*] O sinhôr nunca que teve um homem de negócio feito eu, hein seu Sartorius? [*entra no escritório, exultante*]

Trench fica sozinho, olha ao redor com cuidado e escuta um pouco. Em seguida, vai até o piano de mansinho e se apóia sobre ele, com os braços dobrados, olhando o retrato de Blanche. Nesse momento, a própria Blanche aparece na porta do escritório. Quando o vê tão ocupado, fecha a porta bem devagar, e continua observando. Trench se levanta um pouco, tira a foto do porta-retrato, e está prestes a beijá-la. Quando decide olhar de novo ao redor, para se certificar de que não há ninguém olhando, dá de cara com Blanche, com os olhos bem em cima dele. Ele esconde o retrato e a encara com uma certa indiferença.

BLANCHE [*shrewishly*] Well? So you have come back here. You have had the meanness to come into this house again. [*He flushes and retreats a step. She follows him up remorselessly*]. What a poor spirited creature you must be! Why dont you go? [*Red and wincing, he starts huffily to get his hat from the table; but when he turns to the door with it she deliberately stands in his way; so that he has to stop*]. I dont want you to stay. [*For a moment they stand face to face, quite close to one another, she provocative, taunting, half-defying, half inviting him to advance, in a flush of undisguised animal excitement. It suddenly flashes on him that all this ferocity is erotic: that she is making love to him. His eye lights up: a cunning expression comes into the corners of his mouth: with a heavy assumption of indifference he walks straight back to his chair, and plants himself in it with his arms folded. She comes down the room after him*]. But I forgot: you have found that there is some money to be made here. Lickcheese told you. You, who were so disinterested, so independent, that you could not accept anything from my father! [*At the end of every sentence she waits to see what execution she has done*]. I suppose you will try to persuade me that *you* have come down here on a great philanthropic enterprise – to befriend the poor by having those houses rebuilt, eh? *Trench maintains his attitude and makes no sign*. Yes: when my father makes you do it. And when Lickcheese has discovered some way of making it profitable. Oh, I know papa; and I know you. And for the sake of that, you come back here – into the house where you were refused – ordered out. [*Trench's face darkens: her eyes gleam as she sees it*]. Aha! you remember that. You know it's true: you cant deny it. [*She sits down, and softens her tone a little as she affects to pity him*]. Well, let me tell you that you cut a poor figure, a very, very poor figure, Harry. [*At the word Harry he relaxes the fold of his arms; and a faint grin of anticipated victory appears on his face*]. And you too, a gentleman! so highly connected! with such distinguished relations! so particular as to where your money comes from! I wonder at you. I really wonder at you. I should have thought that if your fine family gave you nothing else, it might at least have given you some sense of personal dignity. Perhaps you think you look dignified at present: eh? [*No reply*].

BLANCHE [*geniosa*] Ah, então você voltou? Teve a cara-de-pau de voltar aqui. [*ele fica ruborizado, e dá um passo para trás. Ela o segue sem o menor remorso*] Que pobre de espírito você é! Por que não vai embora? [*Vermelho, trêmulo e magoado, ele começa a tirar o seu chapéu da mesa, mas quando vai até a porta ela se põe na frente dele, deliberadamente, obrigando-o a parar*] Não quero que fique. [*eles ficam cara a cara por alguns instantes, bem próximo um do outro. Ela, provocativa e sarcástica, ora o desafia, ora o convida para avançar, num impulso de verdadeira excitação animal, e de repente, causa a impressão de que toda essa sua ferocidade é erótica, como se ela estivesse fazendo amor com ele. Os olhos de Trench se acendem, uma expressão de dissimulação surge em seus lábios, com uma atitude de grande indiferença, ele caminha de volta para a sua cadeira e se senta nela, com os braços cruzados. Ela atravessa a sala atrás dele*] Ah, eu esqueci. Você deve ter pensado que aqui há algum jeito de ganhar dinheiro. Foi Lickcheese quem te avisou. Mas logo você, tão desinteressado, independente, que não aceitava nada que fosse do meu pai! [*no fim de cada frase, ela espera para ver o efeito que está causando*] Eu imagino que agora, você vai tentar me convencer de que veio aqui pra participar de uma grande obra filantrópica, pra ajudar os pobres, arrumando as casas deles, não? [*Trench mantém sua atitude e não se mexe*] Sim, quando meu pai mandar você fazê-lo, e quando Lickcheese tiver descoberto algum jeito de fazê-lo lucrativo. Ah, eu conheço meu pai, e conheço você também. E por causa disso, você voltou aqui pra esta casa, da qual você foi expulso, mandado embora. [*o rosto de Trench fica sombrio, os olhos dela brilham enquanto olham para ele*] Aha! Você lembrou! Sabe que é verdade! Não pode negar! [*senta, e diminui um pouco o tom, porque fica com pena dele*] Que papelão que você tá fazendo, muito ridículo, Harry. [*quando ela diz 'Harry', ele descruza os braços, e um leve sorriso aparece em seu rosto, como se antecipasse uma vitória*] E me admira você, um rapaz tão bem relacionado, com amizades tão distintas! Tão interessado em saber de onde vem o seu dinheiro. É de se admirar mesmo! Se a sua família tão boa não lhe deu muita coisa, deveriam ter lhe dado ao menos alguma dignidade. Talvez você se sinta muito digno hoje, não? [*ele não responde*].

Well, I can assure you that you dont you look most ridiculous – as foolish as a man could look – you dont know what to say; and you dont know what to do. But after all, I really dont see what any one could say in defence of such conduct. [*He looks straight in front of him, and purses up his lips as if whistling. This annoys her; and she becomes affectedly polite*]. I am afraid I am in your way, Dr Trench. [*She rises*]. I shall not intrude on you any longer. You seem so perfectly at home that I need make no apology for leaving you to yourself. [*She makes a feint of going to the door; but he does not budge; and she returns and comes behind his chair*]. Harry. [*He does not turn. She comes a step nearer*]. Harry: I want you to answer me a question. [*Earnestly, stooping over him*] Look me in the face. [*No reply*]. Do you hear? [*Seizing his cheeks and twisting his head round*] Look – me – in – the – face. [*He shuts his eyes tight and grins. She suddenly kneels down beside him with her breast against his shoulder*]. Harry: what were you doing with my photograph just now, when you thought you were alone? [*He opens his eyes: they are full of delight. She flings her arms around him, and crushes him in an ecstatic embrace as she adds, with furious tenderness*] How dare you touch anything belonging to me? [*the study door opens and voices are heard*].

TRENCH. I hear some one coming.

She regains her chair with a bound, and pushes it back as far as possible. Cokane, Lickcheese, and Sartorius come from the study. Sartorius and Lickcheese come to Trench. Cokane crosses to Blanche in his most killing manner.

COKANE. How do you do, Miss Sartorius? Nice weather for the return of l'enfant prodigue, eh?

BLANCHE. Capital, Mr Cokane. So glad to see you. [*She gives him her hand, which he kisses with gallantry*].

LICKCHEESE [*on Trench's left, in a low voice*] Any noos for us, Dr Trench?

TRENCH [*to Sartorius, on his right*] I'll stand in, compensation or no compensation. [*He shakes Sartorius' hand*].

Mas eu lhe garanto que você nunca pareceu mais ridículo e mais idiota do que qualquer um pode ser. Não sabe o que dizer, nem o que fazer. Não creio que alguém possa dizer qualquer coisa em sua defesa. *[ele apenas olha para frente, arredonda os lábios como se suspirasse. Isso aborrece Blanche, que começa a agir de um jeito afetado]*.

Acho que tô atrapalhando, Dr. Trench. *[levanta]* Não vou mais lhe incomodar. Você parece tão à vontade, que eu nem preciso me desculpar por deixá-lo sozinho. *[ela finge que vai até a porta, mas ele nem se move, ela volta e vem por detrás da cadeira]* Harry. *[ele não responde. Ela dá um passo adiante]* Harry, quero que me responda. *[com prudência, se inclinando sobre ele]* Olha pra mim. *[sem resposta]* Tá me ouvindo? *[segurando as bochechas dele e girando a cabeça]* O-lha pra mim! *[ele fecha os olhos e dá um sorrisinho, ela se ajoelha de repente ao lado dele com seu peito contra o ombro dele]* Harry, o que você estava fazendo com a minha foto agora a pouco, quando achava que estava sozinho? *[ele abre os olhos, que estão cheios de alegria. Os braços dela caem sobre ele e o agarram num abraço de uma ternura furiosa]* Como ousa tocar em algo que me pertence? *[a porta do escritório se abre e vozes são ouvidas]*.

TRENCH: Tem alguém vindo aí.

Ela pega a cadeira de volta com um pulo, e a coloca o mais próximo possível dela. Cokane, Lickcheese e Sartorius chegam do escritório. Sartorius e Lickcheese vão até Trench. Cokane vai em direção a Blanche, cheio de gracinhas.

COKANE: Como tem passado, senhorita? Que momento perfeito para o retorno do filho pródigo, não?

BLANCHE: Estou muito bem, Sr. Cokane, e muito contente em vê-lo. *[estende as mãos para ele, que as beija com toda elegância]*

LICKCHEESE *[à esquerda de Trench, falando baixinho]* Alguma nova pra gente, dotô?

TRENCH *[para Sartorius, à sua direita]* Eu entro no negócio, com ou sem recompensa. *[aperta a mão de Sartorius]*

The parlormaid has just appeared at the door.

THE PARLORMAID. Supper is ready, miss.

COKANE. Allow me.

Exeunt omnes: Blanche on Cokane's arm; Lickcheese jocosely taking Sartorius on one arm, and Trench on the other.

A empregada acaba de aparecer na porta.

A EMPREGADA: O jantar está pronto, senhorita.

COKANE: Com sua permissão.

Todos saem, Blanche segurando o braço de Cokane, Lickcheese, jocosamente, segurando Sartorius com um braço e Trench com outro.

CAPÍTULO V: COMENTÁRIOS

5.1 A CARACTERIZAÇÃO DOS PERSONAGENS

Saber com exatidão como um personagem teatral pode ser apreendido é uma tarefa complexa. Ryngaert (1996) recomenda que o estudo deva começar pelo que está disposto no texto, sem recorrer apressadamente a divagações que dele muito se distanciem. Ubersfeld (1977, *apud* RYNGAERT, 1996) considera os personagens elementos que compõem um sistema dentro da peça, por isso, “o levantamento dos traços pertinentes para cada personagem torna-se assim indispensável, já que permite reconhecer oposições e semelhanças” (UBERSFELD, 1977, *apud* RYNGAERT, 1996, p. 133).

Na obra de Shaw, as indicações cênicas, no espaço que lhe cabem os personagens, tendem a uma descrição minuciosa dos tipos humanos, desde a aparência física e vestimenta aos traços comportamentais, convenção textual própria do Naturalismo. Um exemplo notável é o da caracterização de Eliza Doolittle, de *Pygmalion*, que analiso nas duas traduções brasileiras. Trata-se de uma amostra de duas possibilidades de tradução, orientadas por projetos distintos. Vejamos a primeira indicação cênica dedicada à apresentação de Eliza:

Act one, p. 15:

[...]She is not at all a romantic figure. She is perhaps eighteen, perhaps twenty, hardly older. She wears a little sailor hat of black straw that has long been exposed to the dust and soot of London and has seldom if ever been brushed. Her hair needs washing rather badly: its mousy color can hardly be natural. She wears a shoddy black coat that reaches nearly to

her knees and is shaped to her waist. She has a brown skirt with a coarse apron. Her boots are much the worse of wear. She is no doubt as clean as she can afford to be; but compared to the ladies she is very dirty. Her features are no worse than theirs; but their condition leaves something to be desired; and she needs the services of a dentist. (Shaw)

Ato I, p. 15.

[...] Não é, em absoluto, uma figura romântica. Deve ter dezoito ou vinte anos, não mais que isso. Usa um pequeno chapéu de marinheiro, de palha preta, há anos exposto ao pó e à sujeira de Londres sem ter sido escovado uma única vez. O cabelo dela precisa de uma lavagem imediata: não é possível que essa cor de rato seja natural. Veste um casaco preto e surrado, o qual lhe cai até os joelhos, apertando na cintura. Tem uma saia marrom e um avental ordinário. E calça botas sujas e velhas. É indubitável que essa jovem está tão limpa quanto é possível, em suas condições; mas, comparada com as duas mulheres, está sujérrima. Seus traços também não são piores do que os das duas mulheres; mas o estado em que se encontram é deplorável. Sem falar que precisa imediatamente dos cuidados de um dentista. (Millôr)

Ato I, p. 231.

[...] Não é uma pequena muito bonita. Deve ter 18 ou 20 anos. Sua roupa modesta já está meio gasta, o mesmo acontecendo com os sapatos. Sua pele parece haver-se habituado a todas as intempéries. Está o mais limpa que pode; mas, em contraste com as senhoras elegantes que tem ao lado, parece bastante suja. (Silveira)

A tradução de Millôr mantém todos os elementos que informam a condição humana e social de Eliza. Em apenas um momento, o tradutor chega a exagerar em uma expressão referente aos seus traços, traduzindo o que “*leaves something to be desired*” (deixa algo a desejar) por algo “deplorável”. Na tradução de Silveira, percebe-se que há uma omissão de boa parte da descrição, mas a mesma se mantém nos aspectos que acentuam o contraste entre Eliza e as outras personagens femininas, como também realçam a sua condição social, com as atribuições de sua roupa ‘modesta’ e ‘gasta’. As outras características, que Silveira retira, são bastante específicas

de um tempo/lugar; incluí-las iria comprometer a sua proposta de re-locação geográfica da ação⁷⁶.

Passemos agora a um estudo voltado a três dos personagens de *Widowers' Houses* como base à análise da tradução. Vejamos o tratamento dado à apresentação do protagonista, Harry Trench, e de seu melhor amigo, Cokane:

Act I, p. 77:

*A couple of English tourists come out of the hotel. The younger, Dr Harry Trench, is about 24, stoutly built, **thick in the neck**, close-cropped and black in the hair, with undignified medical-student **manners**, **frank**, hasty, rather boyish. The other, Mr William de Burgh Cokane, is probably over 40, possibly 50: an ill-nourished, scanty-haired gentleman, with affected **manners**: fidgety, touchy, and constitutionally ridiculous in uncompassionate eyes.*⁷⁷

Ato I, p. 78

Uma dupla de turistas ingleses sai do hotel. O mais novo, Dr. Harry Trench, é um rapaz corpulento, de aproximadamente 24 anos, pescoço taurino e cabelos negros, cortados bem rente. Tem um comportamento impróprio para um estudante de medicina: arrebatado, sincero além da conta, quase um moleque. O mais velho, Sr. William de Burgh Cokane, é um senhor franzino, de seus 40 ou 50 anos, meio careca, nervoso e desconfiado. Sujeito pernóstico, que, sob olhares mais críticos, não passa de um ridículo por natureza.

O quadro formado no momento da aparição dos dois amigos parece compor um jogo de oposição, que se sustenta por características contrastantes e intrínsecas a cada um deles, e, em alguns momentos entre os dois, como se vê abaixo:

⁷⁶ Essa mesma tradução já foi abordada anteriormente como exemplo de estratégia que privilegia a *performabilidade* (Capítulo II, seção 1.3).

Tabela 1:
Caracterização dos personagens em inglês

<i>The younger</i>	<i>The other</i>
<i>about 24</i>	<i>probably over 40, possibly 50</i>
<i>stoutly built</i>	<i>ill-nourished</i>
<i>thick in the neck</i>	-----
<i>close-cropped and black in the hair</i>	<i>scanty-haired gentleman</i>
<i>undignified medical-student manners</i>	<i>affected manners</i>
<i>frank</i>	<i>fidgety</i>
<i>hasty</i>	<i>touchy</i>
<i>rather boyish</i>	<i>constitutionally ridiculous</i>

Para a caracterização de Harry, tomei como base a imagem criada pela expressão ‘*undignified medical-student manners*’, que desfaz a concepção habitual de um estudante de medicina como alguém que transmite uma idéia de segurança, discrição e credibilidade.

Dentre os adjetivos atribuídos a ele, *frank*, que em inglês significa “honest and direct in what you say, sometimes in a way that other people might not like”⁷⁸, se mostrou aqui um caso de tradução que merece destaque. As acepções disponíveis em português para este adjetivo eram: “franco, honesto, leal, ostensivo”⁷⁹; entre estas, cheguei a cogitar a escolha de *franco*, mas a interpretação em português tendia a uma conotação sempre muito positiva atrelada a uma noção de credibilidade, que não parece se relacionar

⁷⁷ As palavras em negrito foram encontradas também em *Mrs Warren’s Profession* e *Pygmalion*.

⁷⁸ Oxford Advanced Learners Dictionary, 2003. (grifo meu)

⁷⁹ Houaiss, Dicionário Inglês-Português, 2005.

com a idéia de ‘*comportamento impróprio*’ que o precede e o contamina. Diferente da opção de Millôr e Silveira na descrição de Higgins de *Pygmalion*, que traduziram *frank*, respectivamente, por ‘*franco*’ e ‘*sua franqueza*’. Ambos optaram por manter a proximidade dos vocábulos. No entanto, concluí que esta escolha aqui poderia restringir, de certo modo, a interpretação, comprometendo o potencial da palavra de apontar para o efeito do comportamento, que a definição em inglês indica, e o contexto da peça confirma; além disso, a imagem “*undignified medical student manners*”, que se acentua mais adiante com “*hasty*” e “*rather boyish*”, perderia um pouco de sua força. Pela definição de ‘leal’ em português cheguei ao adjetivo ‘sincero’, que, se combinado a algumas destas expressões: ‘até demais’, ‘além da medida’, ou ‘além da conta’, anunciaria ao leitor que a sinceridade de Trench se caracteriza por um exagero que, por várias vezes, vai lhe causar problemas – opção que me pareceu apropriada à imagem do personagem que o texto formula.

Por fim, recolhi os significados em português na sequência com que aparecem no quadro a seguir; as acepções elegidas estão em negrito:

Tabela 2:
Caracterização de Trench, inglês-português

<i>The younger</i>	<i>O mais jovem / O mais novo</i>
<i>about 24</i>	<i>teria / de uns / com seus / de aproximadamente 24 anos</i>
<i>stoutly built</i>	<i>homenzarrão / espadaúdo / é um rapaz corpulento</i>
<i>thick in the neck</i>	<i>pescoço espesso / enorme pescoço / pescoço taurino</i>
<i>close-cropped and black in the hair</i>	<i>cabelos negros cortados baixo / cortados bem rente</i>

<i>undignified medical-student manners</i>	<i>Tem um comportamento impróprio para um estudante de medicina</i>
<i>frank</i>	<i>franco/ leal / sincero além da conta</i>
<i>Hasty</i>	<i>impaciente / agitado / inquieto / arrebatado</i>
<i>rather boyish</i>	<i>um tanto infantil / pueril / quase um moleque</i>

Tabela 3:
Caracterização de Cokane, inglês-português

<i>The other</i>	<i>O outro / O mais velho</i>
<i>probably over 40, possibly 50</i>	<i>provavelmente mais de 40 anos, talvez 50 / de seus 40 ou 50 anos</i>
<i>ill-nourished</i>	<i>senhor franzino</i>
<i>scanty-haired</i>	<i>um pouco calvo / meio careca</i>
<i>affected manners</i>	<i>de comportamento afetado / sujeito pernóstico</i>
<i>Fidgety</i>	<i>nervoso</i>
<i>Touchy</i>	<i>desconfiado</i>
<i>constitutionally ridiculous</i>	<i>um ridículo por natureza</i>

Em português, o primeiro quadro da peça assim se forma:

Tabela 4:
Caracterização de Trench e Cokane, português

<i>O mais novo</i>	<i>O mais velho</i>
<i>teria 24 anos</i>	<i>de seus 40 ou 50 anos</i>
<i>rapaz corpulento</i>	<i>senhor franzino</i>

<i>pescoço taurino</i>	-----
<i>cabelos negros cortados bem rente</i>	<i>meio careca</i>
<i>comportamento impróprio para um estudante de medicina</i>	<i>sujeito pernóstico</i>
<i>sincero além da conta</i>	<i>desconfiado</i>
<i>impaciente</i>	<i>nervoso</i>
<i>quase um moleque</i>	<i>um ridículo por natureza</i>

Lickcheese, o coletor de aluguéis, conta com duas descrições ao longo da peça, cada uma delas o representa em momentos distintos da história. Eis a sua primeira cena:

Act II, p. 121:

Lickcheese enters, carrying a black handbag. He is a shabby, needy man, with dirty face and linen, scrubby beard and whiskers, going bald. A nervous, wiry, pertinacious human terrier, judged by his mouth and eyes, but miserably apprehensive and servile before Sartorius.

Ato II, p. 122:

Lickcheese entra, carregando uma maleta preta. É um homem pobre, maltrapilho; fisionomia e roupas imundas; barba por fazer, e bigode quase sem pêlos. A julgar por sua boca e olhos, parece um terrier bravo em forma de gente – feroz e magricela; mas, diante de Sartorius, se torna totalmente obediente e medroso.

Na escrita do primeiro trecho, busquei reproduzir, na configuração exterior deste personagem, a impressão marcante que o posiciona na sua condição social – um empregado pobre diante do patrão afortunado. No segundo trecho, o comportamento e traços físicos de Lickcheese são comparados aos de um cão *terrier*, o que me induziu a buscar fora do texto informações sobre a espécie, para compreender o paralelo estabelecido entre os

dois, outro recurso próprio do naturalismo: o de atribuir aos seres humanos características de outros animais, e que opto por manter na tradução.

Terrier é uma espécie de cão tipicamente inglês, geralmente pequeno, mas muito resistente, agressivo e próprio para a caça e matança de animais, ratos, fuinhas, raposas etc., embaixo da terra, daí a origem do nome francês *terrier*, do latim *terra*⁸⁰. Os traços do animal se relacionam com as ações do personagem na história, caracterizadas, a princípio, por uma ‘fidelidade canina’ ao patrão, da qual depende a manutenção de seu emprego, cuja função cotidiana é a de caçar e perseguir os inquilinos, ‘descendo’ até as áreas mais pobres de Londres, em busca do pagamento de aluguéis. Busquei, então, adjetivos em português que fossem o mais próximo possível à imagem canina, pois a referência ao animal é uma característica fundamental na composição deste personagem. A dupla adjetivação que o qualifica a partir desta imagem, *nervous/pertinacious*, remete ao comportamento de Lickcheese em seu trabalho diário diante dos inquilinos devedores, a quem ele intimida; a adjetivação seguinte, *apprehensive/servile*, contrasta com a descrição anterior, quando o mesmo se vê diante de Sartorius, seu patrão. Na tradução literal de *nervous* por *nervoso*, a primeira possibilidade que se apresentou, a referência a um estado humano ficaria mais evidente; e ao não optar por esta palavra, me propus a marcar esta característica como sendo própria de um animal com as características do *terrier*, que é de caráter agressivo e criado para ser um predador. Concluí então, que *nervoso* não construiria esta idéia, escolhendo, finalmente, traduzir por *feroz*, seguida pelo sinônimo *bravo*, formando assim a dupla adjetivação, que se opõe a *medroso* e *obediente*; escolhas que me pareceram adequadas a esta proposta de caracterização.

⁸⁰ “Terrier”, *Colorama Enciclopédia Universal*, 1973.

O segundo momento de Lickcheese na peça marca uma mudança radical na sua situação, algum tempo após a demissão do emprego. A imagem dele agora causa um impacto semelhante ao da primeira, mas no sentido inverso:

Act III, p. 173:

Lickcheese, who has been waiting at the door, instantly comes in. The change in his appearance is dazzling. He is in evening dress, with an overcoat lined throughout with furs presenting all the hues of the tiger. His shirt is fastened at the breast with a single diamond stud. His silk hat is of the glossiest black, a handsome gold watch-chain hangs like a garland on his filled-out waistcoat, he has shaved his whiskers and grown a moustache, the ends of which are waxed and pointed. As Sartorius stares speechless at him, he stands, smiling, to be admired, intensely enjoying the effect he is producing. The parlormaid, hardly less pleased with her own share in this coup-de-théâtre, goes out beaming, full of the news for the kitchen. Lickcheese clinches the situation by a triumphant nod at Sartorius.

Ato III, p. 174:

Lickcheese, que estava esperando à porta, entra em seguida. A mudança na aparência dele é espantosa. Está com roupa de gala. Um sobretudo todo alinhado com peles de tigre, de forma que se pode ver as cores de suas listras. Na camisa, cravado na altura do peito, um solitário de diamante em forma de botão. O chapéu de seda é de uma cor negra e brilhante. A bela corrente de ouro do relógio enfeita o seu colete como uma coroa. Raspou as costeletas e deixou crescer o bigode, cujas extremidades foram engomadas de maneira pontiaguda. Enquanto Sartorius o admira mudo, ele passeia, sorrindo, simplesmente adorando a impressão que está causando. A empregada, não menos feliz com a sua participação nesta reviravolta, se retira para a cozinha exultante e cheia de novidades. Lickcheese faz uma reverência de cabeça triunfante para Sartorius, adornando a situação.

Na segunda oração, a palavra ‘dazzling’, ‘deslumbrante, estonteante, encantador’⁸¹, indica algo que ofusca os olhos por conta de uma luz intensa, ou de uma extrema beleza. Por causa do fato de sua imagem atual estar ainda contaminada pela anterior, a impressão que Lickcheese acaba causando em seu

⁸¹ Houaiss, Dicionário Inglês-Português, 2005.

antigo padrão é a de *deslumbramento* e *admiração*, porém não no sentido de *encantamento*, mas sim de *surpresa*. Na descrição de sua vestimenta, busquei reproduzir todos os detalhes presentes no texto fonte, pois a impressão *espantosa*, que ele produz nesta cena, se justifica exatamente pelo requinte com que agora se apresenta aos outros.

5.2 O IDIOLETO

O estudo do personagem passa também por outro meio de expressão no Drama. Ryngaert (1996), ao tratar dos enunciados orais de uma peça, acrescenta que no drama naturalista “uma personagem se define por sua linguagem” (Ibid., 1996, p. 102). Esta noção de linguagem individual na tradução teatral já foi brevemente pontuada neste trabalho por Snell-Hornby (seção 2.4), que chamou de *idioleto* a combinação de falas de um mesmo personagem.

Hatim & Mason (1997) realizaram um estudo sobre a protagonista de *Pygmalion*, Eliza Doolittle, recorrendo a este mesmo conceito, que é definido por eles como uma variação lingüística relativa ao usuário, ou seja, “the individual’s distinctive and motivated way of using language at a given level of formality or tenor”⁸² (HATIM & MASON, 1997, p. 98). Esta forma de utilização da língua se apresenta por meio de algumas ocorrências – palavras e/ou expressões favoritas do usuário, determinada forma de pronunciar certos vocábulos, utilização recorrente de certas estruturas sintáticas – e por uma constância de registro, quanto à sua formalidade ou informalidade na fala. As ocorrências podem ser classificadas como: transitórias – duradouras; funcionais – não-funcionais. Tornam-se funcionais na medida em que

⁸²“a forma individual distintiva e motivada de usar a língua num dado nível de formalidade ou teor”.

aparecem sistematicamente e apontam para partes essenciais do repertório de significados, servindo a uma mesma função retórica, que dão sentido ao personagem e ao enredo.

Eliza apresenta dois traços de variação lingüística oral: a reprodução do dialeto *cockney* londrino, e as frases finais recorrentes em algumas de suas falas, ambos constituem seu *idioleto*, segundo os autores. Estas duas variações, concentradas em Eliza, configuram a retomada de um procedimento já utilizado anteriormente por Shaw em *Widowers' Houses*, que nesta peça vem distribuído pelos personagens Cokane e Lickcheese.

A afirmação insistente de Eliza, “I’m a good girl, I am”, assemelha-se à também insistente repetição de Cokane da palavra *tact*, incluída em várias de suas expressões, em momentos importantes do texto; esta marca na fala deste personagem é reconhecida por Morgan (1974), que chega a defini-lo como “the elderly, waspish apostle of social *tact* and hypocrisy [...]”⁸³ (Ibid., p. 24, grifo meu). A linguagem de Cokane é mantida, do início ao fim da peça, num registro formal, por conta do esforço do personagem em parecer sempre polido, mesmo quando a situação não convém. As ocorrências de *tact*, nas falas de Cokane, se mostram nos exemplos abaixo:

Act I, p. 77:

“COKANE [...] We have secured the room with the best view in the hotel, Harry, *thanks to my tact*”.

Ato I, p. 78:

“COKANE [...] Garantimos o quarto com a melhor vista do hotel, Harry, *graças ao meu tato*”.

⁸³ “o mais velho e irascível apóstolo do *tato* social e da hipocrisia”. (grifo meu)

Act I, p.97:

“COKANE [*mortified*] You have no delicacy of feeling, Trench: *no tact*”.

Ato I, p. 98:

“COKANE [*mortificado*] Você não tem delicadeza, Trench, *não tem tato*”.

Act I, p. 109:

“COKANE [...] But family communications like these require good manners. They require *tact*; and *tact* is Trench’s weakpoint. He has an excellent heart, *but no tact*: none whatever”.

Ato I, p. 110:

“COKANE [...] Mas comunicados como esses exigem boas maneiras, exigem *tato*. *Tato* é o ponto fraco de Trench. Tem um coração enorme, mas não tem *tato*, nenhum sequer”.

Act I, p. 117:

“COKANE [...] *A little tact*, Mr Sartorius, a little knowledge of the world, a little experience of women”

Ato I, p. 118:

“COKANE [...] É só *um pouco de tato*, um pouco de conhecimento de mundo, um pouco de experiência com mulheres”

Act III, p. 189:

“COKANE: Quite right, Mr Sartorius, quite right. The case could not have been stated in worse taste *or with less tact*”.

Ato III, p. 190:

“COKANE: Muito bem, Sr. Sartorius, muito bem. O assunto não pode ser tratado sem critério, *ou pouco tato*”.

Nas ocorrências seguintes, outros personagens a utilizam, sempre com uma referência direta a ele:

Act I, p. 91:

“TRENCH [...] Yes. At least Cokane’s done it. I told you he’d manage it. He’s rather an ass in some ways; but *he has tremendous tact*.

BLANCHE [*contemptuously*] *Tact!* That’s not *tact*: that’s inquisitiveness. Inquisitive people always have a lot of practice in getting into conversation with strangers”.

Ato I, p. 92:

“TRENCH: Sim. Quero dizer, pelo menos Cokane armou. Foi ele quem arranjou tudo. Pra algumas coisas é um verdadeiro idiota, mas, na verdade, *tem um tremendo tato!*

BLANCHE: *Tato?* Não é *tato*. É curiosidade. Pessoas muito curiosas têm muita prática em travar conversas com estranhos”.

Act I, p. 93:

“TRENCH: [...] the fact is, my utter want of *tact* – [*he flounders more and more, unable to see that she can hardly contain her eagerness*]. Now, *if it were Cokane* – BLANCHE. [*impatiently*] *Cokane!*”

Ato I, p. 94:

“TRENCH [...] mas o fato é que... minha total falta de *tato*... [*atrapalha-se ainda mais, incapaz de ver que ela mal consegue conter sua impaciência*] Agora, se fosse Cokane...

BLANCHE [*impaciente*] *Cokane!*”

Act I, p. 99:

“TRENCH [...] How did you get on with *Cokane*, Mr. Sartorius? I always think he has *such a wonderful tact*”.

Ato I, p. 100:

“TRENCH [...] Se deu bem com Cokane, Sr. Sartorius? Sempre achei *ele* um cara *de um tato espetacular*”.

Act II, p. 127:

“SARTORIUS [*glancing at Cokane*] Indeed! Mr Cokane evidently did it *with great tact*”.

Ato II, p. 128:

“SARTORIUS [*olhando para Cokane*] De fato. Sr. Cokane certamente a escreveu *com muito tato*”.

Célia Magalhães (2005), baseada nas categorias de Halliday & Hasan (1976), apresenta a *reiteração* como um dos recursos da coesão lexical, idéia que complementa a definição do conceito de *idioleto*. Este tipo de coesão se constitui por meio de uma relação semântica entre os itens lexicais, que servem para “ligar passagens longas de discurso” (MAGALHÃES, 2005, p. 212). Os itens se relacionam por meio de *repetição simples*, *sinonímia*, *hiperonímia* ou *nomes genéricos*. A repetição simples do item lexical *tact* liga as falas de Cokane a dos outros personagens, que a ele se referem, como mostrado acima. Dentro dessa perspectiva, a minha atenção se volta para a manutenção deste padrão de coesão. A escolha para a tradução da primeira ocorrência seguiu os seguintes passos:

COKANE: We have secured the room with the best view in the hotel, Harry, thanks to my tact.

1.COKANE: Conseguimos o quarto com a melhor vista do hotel, Harry, graças à minha astúcia.

2.COKANE: Conseguimos quarto com a melhor vista do hotel, Harry, graças ao meu bom gosto

3.COKANE: Conseguimos o quarto com a melhor vista no hotel, Harry, graças ao meu tato.

As opções para este caso eram “*tato, diplomacia, habilidade, finura*”⁸⁴. A palavra *finura*, que até então me trazia à mente apenas a idéia de sutileza ou delicadeza, me fez chegar à palavra *astúcia*, que por sua vez, traz entre as suas acepções no português as idéias de ‘*esperteza, sagacidade, malícia*’⁸⁵; e, apesar de o lado *astuto* de Cokane ter se revelado no decorrer da análise do texto/personagem, por conta de sua habilidade em manipular situações ao seu

⁸⁴ Houaiss, Dicionário Inglês-Português, 2005.

⁸⁵ Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, versão 1.0

favor, ao optar pela palavra *astúcia*, eu restringiria a acepção da palavra logo no início da trama, comprometendo-lhe a ambigüidade, bem como a do personagem.

A minha segunda opção tendia a se aproximar da idéia de *finura* como *elegância*, que eu cogitei traduzir aqui por *bom gosto*. Essa escolha serviria para ressaltar a impressão de familiaridade, que Cokane quer causar, com um ambiente de luxo, onde ele se encontra no momento da fala. Porém, da mesma forma, haveria uma diminuição da possibilidade de uma dupla interpretação.

Por fim, optei pela tradução literal da palavra, *tact* por *tato*, em todas as ocorrências deste item lexical, pois esta escolha preserva tanto a proximidade sonora entre os dois vocábulos, como a ambigüidade lexical – que transita entre as interpretações de *habilidade* e *esperteza*, ambas condizentes com o personagem – que o vocábulo concentra, estando nesta forma. Com relação ao registro da fala de Cokane em português, procurei manter uma regularidade formal, semelhante a que foi utilizada por Mello e Souza na retextualização do *idioleto* de Praed em *A Profissão da Senhora Warren*, utilizando algumas formas lingüísticas pouco usadas na oralidade, como por exemplo, a ênclise – *perdoe-me por dirigir-lhe a palavra* – e itens lexicais como *reverberou*, *subterfúgios*, *veementemente* etc. Uma outra estratégia, para manter a configuração deste registro, é a da não-utilização de contrações como ‘*tá*’, ‘*né*’, ‘*pra*’, que serve neste contexto para acentuar a total ‘falta de espontaneidade’ na forma de expressão de Cokane característica coerente com a descrição de sua personalidade⁸⁶.

Lickcheese, por sua vez, possui uma fala que se aproxima do segundo traço de variação lingüística de Eliza, por conta das marcas de oralidade, do registro predominantemente informal, e de algumas poucas ocorrências de

⁸⁶ procedimento relativo à esse personagem em especial, uma vez que nele é uma característica distintiva; o que não contradiz o preceito de ‘espontaneidade’ que procurei respeitar nas falas dos outros personagens.

erro gramatical. Em *Pygmalion*, Shaw pretendeu reproduzir graficamente o dialeto *cockney*, falado em algumas regiões de Londres. No entanto, a indicação ainda na primeira cena de Eliza, esclarece que a tentativa de representar o dialeto escrito tornaria a linguagem incompreensível para qualquer pessoa fora de Londres; todavia, a proposta inicial do autor foi levada adiante pelos dois tradutores brasileiros, Miroel Silveira e Millôr Fernandes, que se dispuseram a reproduzir em português estas variações lingüísticas, cada um à sua maneira.

A segunda fala de Eliza no ato I, que é seguida pela indicação mencionada acima, é o exemplo que condensa o maior número de sinais gráficos da oralidade deste dialeto:

Act I, p. 16:

THE FLOWER GIRL. Ow, ezz, ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' d-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy athaht pyin. Will ye-oo py me f'them? (Shaw)

Ato I, p. 16:

A FLORISTA: Ah. A senhora é a mãe do moço? Mãe boa, hein, qui insina êssis modus pru filho; bota as fror tudo no artolero i corri sim nim pargá. A madama vai pargá. A madama vai pargá meus prijuízo? (Millôr)
Ato I, p. 231:

A FLORISTA: Ah, então esse cara é seu filho? Por que é que a madama não deu mais melhor educação pra ele? O danado caiu em cima de mim, me esmolambou com as flores e deu o pira. Mas a madama entra com algum, não entra? (Silveira)

Os revisores da tradução de Millôr comentam que ele pretendeu reproduzir nas falas de Eliza “uma forma de baixeza lingüística que faz com que representantes da elite repilam ligações íntimas [...] com pessoas tão ignorantes”⁸⁷, e, por conta da dificuldade em encontrar uma linguagem

⁸⁷ *Pigmaleão – Um romance em cinco atos*: nota dos revisores, p. 17

dialetal no Brasil que causasse tal efeito, o tradutor optou então por reproduzir uma fala sem uma marca regional específica para criar uma linguagem “apenas estranha, com uma conotação, claro, de grossa incultura”⁸⁸, porém, com o cuidado de não imitar nenhum sotaque reconhecível (nordestino, gaúcho etc.). Silveira, ao contrário, optou por se aproximar das gírias do dialeto carioca de seu tempo, pretendendo que esta linguagem fosse imediatamente reconhecida.

Em *Casas de Viúvos*, o efeito buscado na composição das falas de Lickcheese aproxima-se da proposta de Millôr. Embora as marcas de oralidade da fala deste personagem não obedeçam a uma regularidade no texto fonte, para a escritura em português, percebi a necessidade de criar uma frequência para certas ocorrências, de forma a compor uma fala que o distinguisse dos outros personagens; para isso, escolhi um vocabulário que mantém Lickcheese num registro sempre informal, e com erros de concordância nominal e verbal. Opção baseada no comportamento dos dois tradutores, que, apesar de optarem por traços de oralidade diferentes, tiveram a mesma atenção em mantê-los com regularidade do início ao fim da trama.

Eis um exemplo, em que se evidencia com mais clareza estes traços, seguido da respectiva tradução:

Act III, p. 177:

LICKCHEESE: [...] No: *I gev* no evidence. But I'll tell you what I did. I kep it back, *jast* to oblige one or two people whose *feelins* would '*a bin urt* by seeing their names in a bluebook [...]

⁸⁸ Ibid.

Ato III, p. 178:

LICKCHEESE: [...] Não mostrei prova, não. Mas eu vou dizer pro senhor o que eu fiz. Eu *num* disse nada, só pra obrigar um ou *dois daquele*, que ia se ofender se visse *os nome* no livro azul [...]

5.3 MUDANÇA DE MEIO DE EXPRESSÃO

Este procedimento é apresentado e discutido por Totzeva (1999), que pontua que os dois meios de comunicação (diálogos e indicações cênicas) compreendidos no texto dramático em sua forma escrita se estruturam de maneira dinâmica. A escrita do texto traduzido, nesse caso, deve resultar de uma percepção acerca da interação constante que existe entre eles, efetuada no texto por meio de troca de informações. Essa idéia originalmente sugerida como parte de um projeto de tradução para o palco serve também à tradução de um texto dramático voltado para a leitura, já que é característica essencial do gênero contar com duas possibilidades de expressão.

No primeiro exemplo, escolhi operar uma permuta entre uma indicação e uma fala. Na peça, existe a reprodução gráfica do sotaque alemão no inglês nas falas do garçom do hotel onde os personagens se hospedam. Nesse caso, havia duas possibilidades de tradução, a primeira seria a de tentar escrever em português os sinais gráficos correspondentes ao sotaque alemão; porém, não possuo referências que me informam a respeito desse recurso, e ao invés de inscrever uma linguagem artificial, que soasse alemã, decidi por informá-la na indicação cênica, deixando ao cargo do leitor imaginar o sotaque, a partir dela. Como se vê:

Act I, p. 81:

WAITER. Yes, zare. Oll right, zare.

Ato I, p. 82 :

O GARÇOM [*com sotaque alemão*] Sim, senhor. Certo, senhor.

Act I, p. 83:

WAITER [*interposing*] Zese zhentellmenn are using zis table, zare. Vould you mind –

Ato I, p.84:

O GARÇOM [*interpondo-se; com sotaque alemão*] Aqueles senhores estão usando esta mesa. O senhor se importaria –

No trecho a seguir, na tradução da indicação '*he reads*', optei por detalhar uma ação do personagem Cokane, acrescentando à ação '*lê*' a expressão '*em voz alta*'. Dessa forma, a indicação descreve com precisão que se trata de uma leitura a ser proferida, e não realizada de forma introspectiva e silenciosa, como exemplificado abaixo:

Act I, p. 87:

COKANE. Rolandseck appears to be an extremely interesting place. [*He reads*] 'It is one of the most beautiful and frequented spots on the river, and is surrounded with numerous villas and pleasant gardens, chiefly belonging to wealthy merchants from the Lower Rhine, and extending along the wooden slopes at the back of the village'.

Ato I, p. 88:

COKANE: Rolandseck me parece um lugar extremamente interessante. [*lê em voz alta*] 'É um dos mais belos e bem freqüentados pontos turísticos do rio; cercado por inúmeras vilas e agradáveis jardins, que pertencem principalmente aos comerciantes mais ricos do Baixo Reno, e se estende por todas as rampas de madeira atrás do povoado'.

No exemplo seguinte, há uma cena de discussão entre Sartorius e Lickcheese, que culmina com a demissão do empregado. Esta ordem dada pelo patrão, “*You are discharged*”, é proferida por Sartorius duas vezes, o que representa um crescimento da tensão deste personagem, expresso pelo aumento no seu tom de voz e acentuado pela indicação ‘*fiercely*’/’*severo*’. Para que a tradução se aproximasse desse mesmo efeito, busquei recriá-lo, incluindo pausas na segunda frase, por meio de hífen, para que o tom incisivo e rude ficasse mais evidente. Como se vê:

Act II, p. 125

SARTORIUS: [...] I have warned you repeatedly against dealing with these tenement houses as if they were mansions in a West-End square. I have had occasion to warn you too against discussing my affairs with strangers. You have chosen to disregard my wishes. You are discharged.

LICKCHEESE [*dismayed*] Oh, sir, dont say that.

SARTORIUS [*fiercely*] You are discharged.

Ato II, p. 126:

SARTORIUS: [...] Já o alertei várias vezes pra não tratar destes cortiços como se fossem as mansões da West-End Square. Também o proibi de falar dos meus negócios com estranhos. E o senhor insiste em me desobedecer. Está despedido.

LICKCHEESE [*destruído*] Mas patrão, num diga isso não!

SARTORIUS [*severo*] Des-pe-di-do!

5.4 OMISSÃO

Mona Baker, autora que trata a *omissão* como um procedimento de tradução, explica:

[...] it does no harm to omit translating a word or expression in some contexts. If the meaning conveyed by a particular item or expression

is not vital enough to the development of the text to justify distracting *the reader* with length explanations [...] (BAKER, 1992, p. 40, grifo meu)⁸⁹

A discussão sobre este procedimento é relevante a partir do momento em que se reconhece como uma das marcas estilísticas importantes da dramaturgia de Bernard Shaw a prolixidade de seus diálogos. Em *Widowers' Houses*, algumas cenas constituem-se de discursos verborrágicos, ou seja, falas longas e carregadas de informações.

Convém verificar como Mello e Souza lidou com a prolixidade em sua tradução *A Profissão da Senhora Warren*:

Act I, p. 214:

PRAED. Now, goodness me, I hope Ive not mistaken the day. That would be just like me, you know. Your mother arranged that she was to come down from London *and that I was to come over from Horsham* to be introduced you.

Ato I, p. 11:

PRAED: Oh! meu Deus. Espero não estar enganado com relação à data. Sempre cometo esses enganos. Sua mãe combinou comigo que viria de Londres para me apresentar à senhorita.

O tradutor omitiu toda oração em itálico, em que Praed informa de onde veio, ligando, assim, a primeira informação à última, de forma a destacar apenas o objetivo de sua viagem, fato que se mostra no texto como um mote para o desenrolar do enredo. Caso semelhante se apresentou em *Widowers' Houses*. A primeira cena da peça traz o exemplo a seguir:

⁸⁹ “não causa dano omitir numa tradução uma palavra ou expressão em alguns contextos. Se o significado expresso por um item ou expressão particular não for essencial o bastante para o desenvolvimento do texto para justificar que *o leitor* se distraia com longas explicações”.

Act I, p. 77:

COKANE: [...] We'll leave in the morning, and do Mainz and Frankfurt. There is a very graceful female statue in the private house of a nobleman in Frankfurt. Also a zoo. Next day, Nuremberg! finest collection of instruments of torture in the world.

1. COKANE: [...] Saímos de manhã, vamos a Mainz e Frankfurt. Visitamos mansões, zoológicos... No dia seguinte, Nuremberg! A melhor coleção de instrumentos de tortura do mundo.
2. COKANE: [...] Saímos de manhã, vamos a Mainz e Frankfurt. Lá em Frankfurt, tem uma estátua feminina muito graciosa na mansão particular de um aristocrata. Um zoológico também. No dia seguinte, Nuremberg! A melhor coleção de instrumentos de tortura do mundo.

Os dois amigos em viagem pela Alemanha planejam um roteiro turístico. Cokane, numa parte de sua primeira fala, discorre sobre ações, que não chegam a serem executadas por eles, e cuja não-realização não compromete o desenvolvimento do enredo. Na primeira opção de tradução deste trecho, mantive as informações, que localizavam e explicitavam os pontos turísticos a serem visitados. Na segunda, omiti alguns detalhes, e acabei por reduzir as informações, deixando o trecho mais curto, mas, a idéia principal que este trecho contém – a conjectura a cerca de um possível passeio – foi mantida. Contudo, dada a importância da descrição na literatura naturalista, que se verifica no teatro de Shaw também no discurso oral, optei pela primeira possibilidade, que mantém tanto a idéia principal, quanto os detalhes da fala.

No segundo exemplo, Cokane menciona o 'Hampstead Heath', famoso parque público de Londres onde acontece uma espécie de 'feira livre' muito popular durante dois feriados ingleses – o *Late Summer Bank Holiday* e o *The Spring Bank Holiday*. As referências geográficas e temporais são importantes, porque contextualizam a comparação que Cokane faz entre Trench e um *coster*, palavra inglesa que designa os vendedores ambulantes, verdureiros

etc., que passam a ocupar todo o parque nestes dias. Optei por manter o nome do lugar só que de forma mais sucinta, já que o *Hampstead Heath* é conhecido também em Londres como *the Heath*; assim, me permiti omitir parte do nome, traduzindo-o, finalmente, por *Parque Heath*.

Act I, p. 79:

COKANE: [*scandalized*] In the name of common decency, Harry, will you remember that you are a Gentleman, and not a coster on Hampstead Heath on Bank Holliday? Would you dream of behaving like this in London?

Ato I, p. 80:

COKANE: [*escandalizado*] Em nome da moral e dos bons costumes, Harry! Você, por acaso, é algum feirante do Parque Heath em dia de feriado? Não se esqueça que é um rapaz educado. Se comportaria assim em Londres?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho, diversas referências às *normas* foram feitas, antes mesmo de sua explanação à luz dos Estudos da Tradução, no término do capítulo II. A proposta inicial de examinar o aspecto processual da tradução, valendo-se do conceito de *retextualização*, já aponta às *normas* internalizadas do tradutor e do texto fonte. No capítulo I, dedicado à *Widowers' Houses*, são as *convenções* que surgem como uma contrapartida das *normas* nos estudos literários, impondo restrições à escrita e ao fazer teatral do século XIX, representadas principalmente pelos moldes melodramáticos e pelas peças bem feitas importadas da França, que de alguma maneira exerceram influência sobre a primeira peça de Shaw.

O início do Naturalismo se caracteriza pela tentativa de quebra de algumas *convenções* teatrais e pelo esforço em favor da implantação de outras. A crítica a este movimento no Drama se justifica exatamente pelas concessões feitas às *normas* dos sistemas teatrais e literários, o que contrariava os preceitos de negação a elas. A obra de Bernard Shaw é um exemplo desse momento de transição no Drama, e sua participação ativa nesse processo foi construída de maneira singular, já que o autor, além de conseguir percorrer os dois sistemas, teatral e literário, com mais de cinquenta peças publicadas, e estando próximo à maioria de seus espetáculos, tomou parte nas discussões sobre o teatro de sua época, e as introduziu em seus livros por meio de extensos prefácios de sua autoria – herança da profissão de jornalista.

Dentre as traduções das obras de Shaw para o português brasileiro, destaco o trabalho de Miroel Silveira e Domingos Nunez, cujos procedimentos tradutórios guardam certa semelhança com os de escrita e atuação do autor,

devido ao fato de terem divergido, de alguma maneira, das *normas* teatrais em suas épocas.

Pigmalião... de Silveira, é um caso notável. O texto, antes rejeitado pelo sistema teatral em 1942, foi acolhido por outro, o literário, três décadas depois – fato que ilustra a consideração de Toury (1995) quando este afirma que as *normas* sofrem variação temporal, tornando normativo o que antes se considerava exceção. Nunez, por sua vez, montou a sua produção a partir de um estudo aprofundado sobre Shaw, mas não crê que seu texto possa ser *aceito* no sistema literário no formato em que está: “[...] a menos que eu pudesse assinar como autor e não meramente como tradutor de Shaw”⁹⁰, porém, “outra possibilidade para publicação seria uma introdução com informações detalhadas sobre o processo de transposição do texto para o português”⁹¹ – mesmo formato da antologia em que a tradução de Silveira foi publicada.

No contexto brasileiro, as práticas de tradução do Drama parecem re-significar, de certa forma, a definição de Toury sobre as *normas iniciais*, cabe então lembrá-las: “[...] whereas adherence to source norms *determines* a translation’s adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture *determines* its acceptability”⁹² (TOURY, 1995, p. 57, grifos meus).

⁹⁰ Entrevista concedida a mim por email, setembro de 2008.

⁹¹ Ibid.

⁹² “enquanto a adesão às normas da [cultura] fonte *determina* uma adequação da tradução, quando comparada ao texto fonte, a adesão às normas oriundas da cultura alvo *determina* a sua aceitabilidade”

O conceito de *aceitabilidade*, por exemplo, é obrigado a assumir a sua acepção mais comum, por conta das sanções deferidas pela crítica, instituição que funciona como ferramenta de verificação das *normas*. O trabalho de tradução de Zé Henrique de Paula levado à cena, e que se propôs a uma *adequação* ao texto fonte (segundo o raciocínio de Toury), reproduzindo os códigos lingüísticos e culturais do contexto de partida, teve uma boa *aceitação* da crítica. Em contrapartida, as traduções que se pretenderam *aceitáveis*, ao tentar imprimir uma nacionalidade no texto-*performance*, a exemplo de Nunez e Silveira, não encontraram aqui uma atmosfera de recepção muito favorável.

Naturalmente, que a verificação das *normas*, por meio de análise de traduções de Shaw, publicadas e/ou encenadas no Brasil, necessitaria de uma abrangência maior, o que não invalida, a meu ver, o estudo parcial desenvolvido nesta pesquisa. Por fim, este trabalho cumpre o objetivo de provocar uma reflexão sobre a tradução do Drama, ao proporcionar uma amostra bibliográfica que apresenta discussões importantes acerca do tema, e contribui com os estudos a respeito de tradução de gêneros textuais específicos. Por exemplo, as discussões que giraram em torno do conceito de *performabilidade* sugerem algumas pistas possíveis de serem consideradas na tradução e, principalmente, provocam reflexões fundamentais sobre certos limites da tradução do Drama, o que traz uma conscientização importante para sua prática. A abordagem teórica deste tópico da pesquisa fez-se aqui, basicamente, de maneira expositiva, o que incita uma exposição crítica posterior, bem como a delimitação da afiliação teórica que informa a cada um dos autores apresentados.

A proposta principal do trabalho de analisar os procedimentos de tomada de decisão no decorrer da *retextualização*, como um relato de escolha de caráter lingüístico, expandiu-se para a descrição dos procedimentos a

partir da construção do projeto de tradução, visto que o texto dramático, ao contar com duas possibilidades de veiculação da tradução, já exige uma decisão prévia que foi baseada numa retomada de informações reunidas no estudo preliminar, o que considere um procedimento passível de relato.

O projeto de tradução elaborado para *Widowers' Houses* pretende-se *adequado* ao sistema literário atual, porém o texto traduzido apresentado aqui não se configura ainda uma versão definitiva, mas é uma possibilidade de leitura dentre as inúmeras possíveis. Shaw deixou de herança alguns textos datados, mas também, um legado mutante, ao não impor tantas *restrições* àqueles que venham a lidar com seus textos, seja para veiculá-los a um leitor solitário ou a um freqüentador de teatros, em qualquer tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AALTONEN, Sirkku. "Theorising Theatre Translation". *Time-Sharing on stage. Drama translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2000. p. 28 – 46.

ANDERMAN, Gunilla. "Drama translation". *Routledge Encyclopedia of translation Studies*. London: Routledge, 2001. p. 71- 74.

BAKER, Mona. "Equivalence at word level". *In other words: a course book on translation*. 4. ed. London: Routledge, 1996.

BASSNETT-McGUIRE. Susan. "Ways through the labyrinth – Strategies and Methods for Translating Theatre Texts". *The Manipulation of Literature*. Edited by Theo Hermans. New York: St. Martin Press, 1985. p. 87 – 102.

_____. "Translating dramatic texts". *Translation Studies*. 3. ed. London: Routledge, 1988. p. 120 – 132.

BASSNETT, Susan. "Translating for the Theatre: The Case Against Performability". *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*. vol. 4, n° 1, 1991, p. 99 – 111. <<http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>>.

Colorama Enciclopédia Universal Ilustrada. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

COSTA. Walter Carlos. "O texto traduzido como retextualização" [Por: Helen Conceição, Sílvia Corti e Pedro M. Garcez]. Tradução Inédita, elaborada a partir do texto publicado na revista *Ilha do Desterro*, n. 28, 1992. p. 133 – 155.

Enciclopédia Brasileira Globo. Organizada sob a direção de Álvaro Magalhães. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FARIA, João Roberto. "O Naturalismo". *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2001. p. 187 – 261.

HATIM, Basil; MASON, Ian. "Issues and debates in translation studies – Process and Product". *Discourse and the Translator*. 4. ed. New York: Longman, 1993. p. 3 – 4.

_____. "Register membership in literary translating". *The Translator as Communicator*. London: Routledge, 1997. p. 97 – 110.

HERMANS, Theo. "Paradoxes and Aporias in Translation". *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*. Edited by Alessandra Ricardi, Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 10 – 23.

INNES, Christopher. "Contexts" *Modern British Drama – 1890 – 1990*. Melbourn: Cambridge University Press, 1995. p. 1 – 8.

_____. "Defining Modernism: Bernard Shaw". *Modern British Drama – 1890 – 1990*. Melbourn: Cambridge University Press, 1995. p. 14 – 53.

LISPECTOR, Clarice. "Traduzir procurando não trair". *Revista Jóia*, Rio de Janeiro, 1968.

MAGALHÃES, Célia. "Da coesão como recurso de continuidade do discurso". *Competência em Tradução: cognição e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 209 – 245.

MORGAN, Margery. "Socialist Drama". *The Shavian Playground: an exploration of the art of George Bernard Shaw*. New York: Methuen, 1974. p. 23 – 45.

O'SHEA, José Roberto. "Uma tradução anotada de *Antony and Cleopatra*: propósitos e procedimentos". *Cadernos de Tradução*. No. 1. Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. p. 181 – 196.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. [Título original: *Theatre et mis en scène – 1880- 1980*]. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Tradução de Yan Michalski.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Título original: *Introduction a l'analyse du theatre*. Tradução de Paulo Neves e revisão de Monica Stahel.

SHAW, Bernard. *Pygmalion*. Harmondsworth: Penguin Books, 1957.

_____. *Pigmalião – comédia em cinco atos / Santa Joana* [título original: *Pygmalion*, 1913 / *Saint Joan*, 1923]. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973. Tradução de Miroel Silveira e Dinah Silveira de Queiroz.

_____. *A Profissão da Senhora Warren* [título original *Mrs Warren's Profession*, 1894]. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Tradução de Cláudio Mello e Souza.

_____. *Plays Unpleasant.: Widowers' Houses / The Philanderer / Mrs*

Warren's *Profession*. 19. ed. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
 _____. *Pigmaleão – Um romance em cinco atos* [título original: *Pygmalion*, 1913]. 2. ed. Porto Alegre, L&PM, 2005. Tradução de Millôr Fernandes.

SMITH, Warren S. *Bernard Shaw's Plays - A Norton Critical Edition*. New York: W.W. Norton & Company, 1970.

SNELL-HORNBY, Mary. "Translating multimodal texts". *The Turns of Translation Studies*. Amsterda: Benjamins, 2006. p. 84 – 90.

TOTZEVA, Sophia. "Realizing Theatrical Potential – The Dramatic Text in Performance and Translation". *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Edited by Jean Boase – Beier and Michal Holman. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999. p. 81 – 90.

TOURY, Gideon. "The Nature and Role of Norms in Translation". *Descriptive ranslation Studies and Beyond*. Amsterda: John Benjamins Publishing Company, 1995. p. 53 – 69.

WEINTRAUB, Stanley. *The portable Bernard Shaw*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

WILLIAMS, J.; Chesterman, A. *The Map: A Beginner's Guide to doing research in Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2002.

WILLIAMS, Raymond. "Introduction". *Drama from Ibsen to Eliot*. Hamondsworth: Penguin Books, 1967.

SITES CONSULTADOS:

http://www.releituras.com/gbshaw_menu.asp.
 Consultado em 07 de julho de 2008.

<http://www.epictheatreensemble.org/broadway/post/widowersHouses.php>
 Consultado em 13 de novembro de 2007.

<http://www.neiu.edu/~stagectr/MrsWarren/MrsWarren.html>

Consultado em 13 de novembro de 2007.

http://igbandalarga.ig.com.br/materias/486001-486500/486219/486219_1.html

Consultado em 15 de junho de 2008.

http://www.guiasp.com.br/guiasp/site/arte_espetaculo/despliegue.cfm?mn=6&id_conteudo=101270

Consultado em 15 de junho de 2008.

<http://vejasaopaulo.abril.com.br/revista/vejasp/edicoes/2060/m0158799.html>

Consultado em 15 de junho de 2008.

http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/06/09/idiota_no_pais_dos_ab_surdos_de_bernard_shaw_ganha_montagem_da_cia_ludens_1347800.html

Consultado em 10 de agosto de 2008.

<http://www.bocaboca.com.br/novo/paginas/dicasteatro.asp>

Consultado em 15 de junho de 2008.

<http://n-ideias.blogspot.com/2008/06/temporada-de-temporada-de-bernard-shaw.html>

Consultado em 10 de agosto de 2008.

<http://ondequando.com/event/10206/Idiota-No-Pa%EDs-Dos-Absurdos>

Consultado em 10 de agosto de 2008.

<http://www.folhadaregiao.com.br/noticia?92679&PHPSESSID=2f1ef7915731d8f>

Consultado em 07 de julho de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u409080.shtml>

Consultado em 15 de junho de 2008.

http://igbandalarga.ig.com.br/materias/488501-489000/488947/488947_1.html

Consultado em 15 de junho de 2008.

DICIONÁRIOS UTILIZADOS:

PUGLIESI, Márcio. *Dicionário de expressões idiomáticas*. São Paulo: Editora Parma, 1981.

Dictionary of Translation Studies. Mark Shuttleworth & Moira Cowie. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1997.

SCHAMBIL, Maria Helena & Peter. *Dicionário de expressões idiomáticas da língua inglesa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford University Press: Oxford, 2003.

Dicionário de Teatro: Patrice Pavis. [título original: *Dictionnaire du Théâtre*] São Paulo: Perspectiva, 2003. Tradução para a língua portuguesa sob a direção J. Guinsberg e Maria Lúcia Pereira.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Inglês-Português*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1.0.